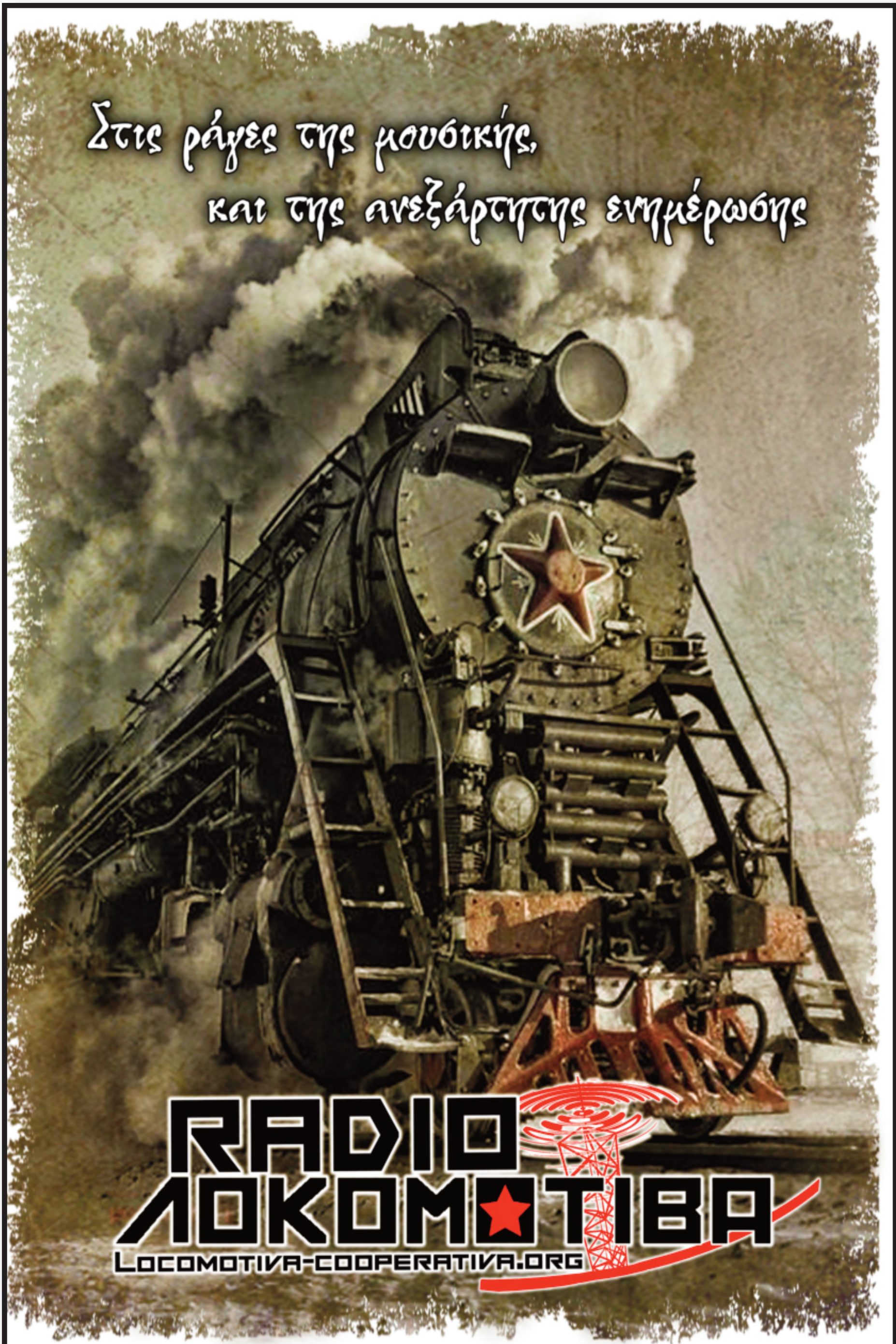



Στις ράγες της μουσικής,
και της ανεξάρτητης ενημέρωσης
RADIO
ΛΟΚΟΜΟΤΙΒΑ
Locomotiva-cooperativa.org

Πώς ξεσπά μια εξέγερση;

Υπάρχουν εμπειρίες που μεταφέρονται και εμπειρίες που δεν μεταφέρονται. Πόσω μάλλον εν μέσω εξέγερσης. Πόσω μάλλον εν μέσω μιας εξέγερσης, που ακολούθησε ένα εκλογικό αδιέξοδο, τις διαδηλώσεις του περασμένου έτους κατά του πιστοποιητικού εμβολιασμού, που ακολούθησε μια πανδημία, έναν εγκλεισμό και μια επιτήρηση διαρκείας, που ακολούθησε τους τραυματισμούς και την απογοήτευση μιας ακόμη ήττας – ακουμπισμένης ως ερείπιο σε ένα βουνό από ερείπια – εκείνης των Κίτρινων Γιλέκων.

Οι εξεγέρσεις δεν έρχονται από τον ουρανό, το ξέρουμε αυτό. Αλλά δεν έρχονται επίσης βάσει κανενός υπολογισμού. Δεν αποτελούν άμεση συνέπεια ούτε της μαζικότητας ούτε της επαληθευσιμότητας. Όταν τον Γενάρη του 2023 καλέστηκαν οι πρώτες μονοήμερες γενικές απεργίες, όλοι μπορούσαν να εξηγήσουν τη σημαντική μαζικότητα και τη σημαντική συμμετοχή (με βάση μια συγκριτική μέθοδο που αναζητούσε τη δυναμική των κινητοποιήσεων σε σχέση με άλλες των τελευταίων τριάντα ετών και, ιδιαίτερα, σε σύγκριση με τη μεγάλη απεργία του 1995 πάλι, για τις συντάξεις). Το συνταξιοδοτικό αποτελεί μια άμεση απαξίωση της ποιότητας ζωής – στην Ελλάδα το γνωρίσαμε εδώ και πάνω από μια δεκαετία – όχι μόνο της εργατικής τάξης (αυτή δεν έχει ούτε ποιότητα ούτε καν ζωή) αλλά σε μεγάλο βαθμό των μικροαστικών και μεσαίων στρωμάτων. Και είναι αλήθεια ότι στη μεταρρύθμιση του συνταξιοδοτικού η συντριπτική πλειοψηφία της γαλλικής κοινωνίας στάθηκε απέναντι. Μόλις όμως ένα 5% αυτής της πλατιάς πλειοψηφίας κατέβηκε στους δρόμους στο πλαίσιο των δέκα (τη στιγμή που γράφεται το κείμενο) μονοήμερων γενικών απεργιών.

Δεν είναι λοιπόν η μαζικότητα. Ή τουλάχιστον, δεν είναι καμιά μαζικότητα η απάντηση, αν – και μόνο αν – η ερώτηση είναι: πώς ξεσπά μια εξέγερση;

Τον Μάρτη το κλίμα άλλαξε. Στην αρχή, ήταν ο συνδυασμός του γεγονότος ότι αργά ή γρήγορα η μεταρρύθμιση θα περνούσε με την επιτελεστική άρνηση ενός Προέδρου που παρίστανε ότι αγνοούσε πλήρως τις συγκεντρώσεις εκατοντάδων χιλιάδων σε περισσότερες από 200 πόλεις ανά τη Γαλλία. Όταν στις 16 του Μάρτη, ο Μακρόν αποφασίζει να μη θέσει το νομοσχέδιο σε ψήφιση στη βουλή, αλλά να το περάσει με εφαρμογή του περίφημου άρθρου 49.3, η ατζέντα των κινητοποιήσεων αλλά-

ζει. Αυτό δεν θα πει ότι τα συνθήματα και τα αιτήματα περί απόσυρσης του συνταξιοδοτικού σίγασαν. Θα πει, όμως, ότι πλέον δεν έφταναν. Ήταν η κυβέρνηση Μακρόν που έπρεπε να φύγει μαζί με τη μεταρρύθμισή της. Στις 16 του Μάρτη, μπήκαμε σε έναν νέο κύκλο, στον κύκλο
μιας εξέγερσης.

Στο αποκορύφωμα των ημερών μεταξύ 16 και 30 Μάρτη μπορούσαμε να μετρήσουμε καταλήψεις γυμνασίων και λυκείων (που ξεπέρασαν για λίγο τις 500 ανά την επικράτεια), επ' αόριστον καταλήψεις πανεπιστημίων, μπλοκαρίσματα αυτοκινητόδρομων, καταστροφή διοδίων (εξέχουσα η περίπτωση της γέφυρας του Saint Nazaire), διαδηλώσεις που διαδίδονταν την τελευταία στιγμή (με διαφορετικά σημεία συγκέντρωσης κάθε νύχτα), μπλοκαρίσματα λιμανιών και γραμμών τραίνων, διυλιστηρίων, για να αναφέρω μόνο τα σημαντικότερα.

Όταν στις 25 του Μάρτη, στη συγκέντρωση στη Sainte Soline με στόχο την κατάληψη του εργοταξίου κατασκευής τεράστιων δεξαμενών άρδευσης – μιας εν τοις πράγμασι χειρονομία ιδιωτικοποίησης του νερού και ταυτόχρονα, επιζήμιας για το περιβάλλον) μετατράπηκε κυριολεκτικά σε ανοιχτό πεδίο πολέμου με 200 τραυματίες από τις χειροβομβίδες της αστυνομίας, το σκηνικό άλλαξε ξανά. Η εξέγερση ξεδιπλώνεται, όπως και η αντιεξέγερση.

Την επομένη της βίαιης καταστολής της απαγορευμένης διαδήλωσης της 25ης Μάρτη κατά των δεξαμενών, οι διαδηλωτές κατήγγειλαν τη βία της αστυνομίας και την κατηγόρησαν ότι καθυστέρησε την περίθαλψη των τραυματιών. Τα γεγονότα αυτά επιβεβαιώνονται από τη Ligue des droits de l'homme (Ένωση για τα δικαιώματα του ανθρώπου - LDH), η οποία ανησυχεί για τη «στρατιωτικοποίηση των δυνάμεων της τάξης».

Μπορεί οι εικόνες της διαδήλωσης να ήταν βίαιες και να πυρπολήθηκαν τέσσερα φορτηγάκια της χωροφυλακής, αλλά οι περισσότεροι από τους διαδηλωτές αρνούνται τις κατηγορίες που πέφτουν βροχή από τη Νομαρχία και την εκτελεστική εξουσία ήδη από το βράδυ του Σαββάτου. Η πρωθυπουργός Elisabeth Borne καταδίκασε ένα «απαράδεκτο ξέσπασμα βίας» από τους διαδηλωτές.

Η εξέγερση ξεδιπλώνεται, όπως και η αντιεξέγερση. Οι φασίστες ξεχύνονται. Χτυπούν φοιτητές, προσπαθούν να σπάσουν καταλήψεις πανεπιστημίων, κυκλοφορούν απροκάλυπτα στους δρόμους των πόλεων, ψάχνουν ξέμπαρκους και σεσημασμένους. Η Λεπέν ζητά την παρέμβαση του στρατού. Η κυβέρνηση υπεραμύνεται για τον ρόλο της αστυνομίας και ψεύδεται – παρά τα αλλεπάλληλα δημοσιεύματα – υποστηρίζοντας ότι ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκαν χειροβομβίδες τύπου GM2L. Οι συγκεντρώ-

σεις στις 30 του Μάρτη αφορούν πια την αστυνομική βία. Με λίγα λόγια, είναι αντιπολεμικές και αντικρατικές.
Το ερώτημα επιμένει, επιμένει να μένει αναπάντητο: πώς ξεσπά μια εξέγερση; Επιμένει, γιατί – ορίστε – υπάρχουν εμπειρίες που μεταφέρονται και εμπειρίες που δεν μεταφέρονται. Εν είδει επιλόγου, λοιπόν, μερικές λέξεις – ίσως, πιο ασυνάρτητες – για τις εμπειρίες που δεν μεταφέρονται.
Το βράδυ της 23ης Μάρτη, η πόλη φαινόταν ήσυχη και αδιάφορη. Ήταν μια απεργιακή μέρα με σημαντικές μεσημβρινές συγκεντρώσεις. Όταν γύρω στις 8 το βράδυ κατέβηκα στην κεντρική πλατεία της πόλης – περισσότερο από περιέργεια – πέτυχα την αρχή μιας φιδοειδούς διαδρομής που σε λιγότερο από ένα τέταρτο είχε ανάψει οδοφράγματα σε όλο το κέντρο. Τα παιδιά – και ας μην ήταν, όλα τους παιδιά – ρίχνανε παρανάλωμα, άναβαν και προχωρούσαν. Και το πλήθος μεγάλωνε, ανάβοντας και προχωρώντας. Και το πλήθος, γέλαγε – και ας ήταν θυμωμένο – γέλαγε, άναβε και προχωρούσε. Και όταν έσκασαν οι μπάτσοι, και τότε ακόμη, έτρεχε, γέλαγε, άναβε και προχωρούσε. Και όταν έτρεχαν τα μάτια, γέλαγε και προχωρούσε.
Και στην κατάληψη του πανεπιστημίου, τα παιδιά γέλαγαν και προχωρούσαν. Η Πρυτανεία κόβει τη θέρμανση. Αλλά τα παιδιά δεν κρατούν κακία. Γελούν και προχωρούν. Παίρνουν τους λευκούς τοίχους αυτού του ψυχιατρικού ιδρύματος που συνιστά τον ναό της εργοστασιακής εκπαίδευσης με κρατική σφραγίδα και τους κάνουν κι εκείνους να γελούν. Και τί δεν ζωγράφισαν. Και πόσες ιδέες δεν γέννησαν. Μαθήματα ταξικής αυτοάμυνας και φεμινιστικής αυτοάμυνας, και ατελιέ ζωγραφικής, και γιόγκα, και μαγειρική, και χώροι φροντίδας…
Και κάποια με ρώτησε μετά τη Sainte Soline, αν φοβάμαι.
Φυσικά και φοβάμαι. Η καρδιά μου μοιάζει να χτυπά με χίλιους παλμούς, βλέπω απέναντί μου τέσσερα διαφορετικά σώματα μπάτσων, έτοιμα να μου λιώσουν την καρδιά. Αλλά έτσι, έτσι ακριβώς ξεσπά μια εξέγερση. Όταν ο φόβος δεν μουδιάζει τα πόδια, όχι τόσο που να σε κρατάνε σπίτι, όταν κάποιος σε ρωτά, και κάποιος σε κοιτά και σε προσέχει. Οι εξεγέρσεις φτιάχνονται από και μέσα σε συντροφικές σχέσεις που δημιουργούν τώρα – εδώ και τώρα – τον κόσμο μας εναντίον του δικού τους.
Αν σε άλλα μέρη της γης, κάποιοι περιμένουν μια εξέγερση (όσο λάθος κι αν είναι το να περιμένει κανείς το συμβάν της εξέγερσης), ας ψάξουν στο ενδιάμεσο τη χαρά, αντί της μιζέριας και την επιθυμία, αντί του καθήκοντος.

ΜΑΡΙΛΕΝΑ

Α. Γ. Χ. Ο. Σ.

**(ΑΝΩΜΑΛΟ- ΓΑΜΗΜΕΝΟ- ΧΕΙΡΙΣΤΙΚΟ-
ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ- ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ)**

Σε περικλείει. Σε τυφλώνει. Δεν υπαρχει τιποτα περα απ' αυτο. Αυτο που σε αγχωνει. Μπορει να ειναι μια κριση αγχους. Ή μια κριση πανικου. Μπορει να ειναι στομαχικα υγρα. Ξερασμενα σε μια λεκανη. Ειναι, ομως, αυτο. Το αγχος σου. Μια παραλυση. Ολα τα βλεπεις κωλυομενα. Ζαβα. Οι συναψεις του εγκεφαλου σου εχουν μπλεχτει τοσο πολυ που σε σφιγγουν. Κι ολα ειναι αληθεια. Αυτο ειναι το χειροτερο. Πως για σενα ολα ειναι μια αληθεια εκεινη την ωρα. Μια πραγματικοτητα καλα χωμενη στο πετσι σου. Αυτες ειναι. Ναι. Ειναι οι αισθησεις σου. Ο,τι νιωθεις στο πετσι σου. Οι σκεψεις σου. Ποσο θα ηθελα να πραξω σαν την Ειρηνη. Να μπιξω ενα κλαδι στον λαιμο του και να απαιτησω την αληθεια. Αλλα τι λεω; Αφου την ξερω. Παντα ξερουμε την αληθεια. Απλα για καποιο λογο δεν την συνειδητοποιουμε. Οτι μεχρι εδω μονοι μας φτασαμε.
Το σκληροπέτσι χτιζεται σιγα-σιγα και με υπομονη.
Με εναν μεγαλο ερωτα που τελειωσε, με μια μεταναστευση ενος αγαπημενου προσωπου, με μια νεα δουλεια.
Με μια απεραντη κρυα μοναξια. Αυτο ειναι το αγχος.
Μια κρυα μοναξια.
Μια σκληρη συνειδητοποιηση απωλειας ελεγχου.
Θελω να σκληροπετσιάσω παραμενοντας ανθρωπος.

βιργινια





Radix Angelica

ORGANUM ORGANORUM

Εδώ είμαστε πολιτισμένοι.
Δε κόβουμε κεφάλια.
Δεν έχουμε πολέμαρχους,μάγους και πατέρες της φυλής.
Εδώ έχουμε εφορίες,τράπεζες,ηλεκτρικές καρέκλες.

Εδώ είμαστε πολιτισμένοι.
Δεν ακρωτηριάζουμε κλειτορίδες.
Δε λιθοβολούμε,δε στέλνουμε μέσω διαπομπεύσεως σε εξορίες.
Εδώ έχουμε λαικά δικαστήρια και τηλεοπτικά κανάλια.

Εδώ είμαστε πολιτισμένοι.
Δε τρώμε φρέσκια σάρκα.
Τη φρέσκια σάρκα τη νοικιάζουμε.
Κοιτάξτε τους βαρβάρους!Τρώνε με τα χέρια!
Εμείς εδώ,πηρούνια επάργυρα,χειρουργικά νυστέρια.

Εδώ είμαστε πολιτισμένοι.
Τους ανεπιθύμητους δε στέλνουμε βορά στα άγρια θηρία.
Εδώ στείνουμε σωφρονηστικά ιδρύματα,στρατόπεδα εργασίας.
Ανακυκλώνουμε φτηνά εργατικά χέρια.
Εμείς εδώ,αφέντες εξοικονομήσεως!

Εδώ είμαστε πολιτισμένοι.
Η βία δε σερβίρεται ωμή.
Το ωμό κρέας αγριεύει.
Ραφιναρισμένη η βία εδώ και ελαφρώς σωταρισμένη.
Δια τούτο,εύπεπτη.

Εδώ είμαστε πολιτισμένοι.
Βιάζουμε το μέλλον όσο είναι ακόμα μικρό.
Το μέλλον τρυφερά έχει χέρια.
Το μέλλον υπόσχεται και δύναται.
Το μέλλον παρηγορεί και δίνει.
Εμείς εδώ, πολιτισμένοι.
Παίρνουμε.

Τεθωρακισμένα

Τα βλέπεις;
καταλαμβάνουν δρόμους
πλατείες
τις γωνιές απ' όπου βγαίνεις
κυκλοφορούν
σε κάθε νευραλγικό σημείο
όταν πας στη δουλειά
στο γήπεδο
όταν πίνεις το ποτό σου
δίπλα σου
όταν αγκαλιάζεις
τον άνθρωπο που αγαπάς
όταν μιλάς μ' άλλους ανθρώπους
όταν μιλάς με σένα
σε κοιτάζουν με μίσος
και κρύβουν το φόβο
πίσω από μάσκες
γυαλιά
και κράνη
τα βλέπεις;
σηκώνουν όπλο
και μας σημαδεύουν
όταν σταθούμε
για το δίκιο το δικό μας
απέναντι στ' αφεντικά τους
απέναντι στην εξουσία τους
απέναντι σ' αυτά τα ίδια
τεθωρακισμένα δίποδα
τεθωρακισμένα δίτροχα
στρατός κατοχής
σε κάθε πόλη
σ' όλη τη χώρα
σε κάθε χώρα
σ' όλο τον κόσμο
βλέπεις το μίσος
στα χέρια τους
στα γκλοπς που κατεβάζουν
με φόρα στα κεφάλια μας

στις κλοτσιές
τις μπουνιές
και τα σπρωξίματα
για να μας ρίξουνε
γιατί στα πρόσωπά μας
βλέπουν εχθρούς του έθνους
έτσι λένε
και βαφτίζουν εθνικό συμφέρον
ό,τι γουστάρει το κεφάλαιο
και γαμάει εμάς
αυτά τα δίποδα
γλύφουν τον κώλο των φορέων
της εξουσίας
και ζουν με την ψευδαίσθησή της
τη λαχταρούν στα χέρια τους
στερημένα κι ανίκανα για όλα
μαθημένα μόνο να χτυπάνε
τα βλέπεις;
με μάσκες στα πρόσωπα
δολοφονικές μηχανές
κοινωνικής διαταραχής
και ταξικού πολέμου
φρουροί στις επιχειρήσεις
φρουροί σε σημαίνοντες αστούς πολιτικούς
φρουροί των λεφτάδων
που διαφεντεύουν τις τύχες του κόσμου
και του υπόκοσμου
φρουροί και προστάτες
κώλος και βρακί με τους φασίστες
γοητευμένα απ' τα πλουσιόπαιδα
που μπορούν να κατεβάζουν
τα παντελόνια
και να μας πηδάνε με το στανιό
γιατί μπορούν
γιατί κανείς δεν τ' αγγίζει
γιατί το κάθε αστικό μουνόπανο
εδώ στον κόσμο τους
τα βλέπεις;
έχει κύρος

λεφτά
γνωριμίες
εξουσία
τεθωρακισμένα δίποδα
τεθωρακισμένα δίτροχα
κι άρματα μάχης
για τον εχθρό
που θέλουν να μας πείσουν
ότι ζει απέναντι
μιλάει άλλη γλώσσα
προσκυνάει άλλο θεό
αλλά κι εκεί τα ίδια σκατά είναι
γιατί
κι απέναντι
κι εδώ
ο εχθρός είναι στην ίδια μας τη χώρα.

23/3/2023

Κρυπτοδήμος

Δηλητήριο

Το φίδι
κυκλοφορεί ανάμεσα στα πόδια μου
τραυλίζει
κάτι φωνήεντα ακαταλαβίστικα
κοιτάζει τις σβάστικες
και χαιρετάει
καθώς σκουπίζει τα σκατά απ' το πάτωμα
τρώει αρουραίους
και καταπίνει ιπποπόταμους
για να μη βλέπω τηλεόραση
βάζω ένα βιβλίο
να χτυπάει τις μύγες που πετάνε
πάνω απ' τα περιττώματα
ενώ το φίδι
εξακολουθεί να σέρνεται

ανάμεσα στα έπιπλα
και σκέφτομαι μήπως
έχει κάποια συγγένεια
μ' εκείνα που μπλέκονταν
ανάμεσα στα πόδια μου
όταν ήμουν
έφηβος
στην έρημη ακτή
που σέρνονταν κατά χιλιάδες
με την άμμο γκρίζα
στο χρώμα της
και στο χρώμα τους
ξημερώματα
σε σκηνικό μίνιμαλ
ένα βραχώδες ακρωτήρι στο βάθος
άμμος
φίδια
μ' άχρωμα ακίνητα νερά κι ουρανούς
και θέλω πια να βάλω
στο κάδρο
λίγο θειάφι
να μυρίσει άσχημα
κι ίσως λίγο κίτρινο
να πάρει μι' απόχρωση σέπια
άλλα ξυπνάω και τα βλέπω
στα τζάμια και τις φυλλάδες
που προβάλουν
τα γεγονότα
και τα προπαγανδιστικά σχόλια
της μέρας
κι έχουν ήδη χρώμα
σέπια του εμετού.

Απρίλης 2023

Όλοι με ρωτάνε πώς τα πέρασα στο Παρίσι, τώρα που ξαναπήγα, κι' ειλικρινά δεν έχω τι ακριβώς να τους απαντήσω. Φυσικά, το Παρίσι είναι εξ' ορισμού η πόλη της ομορφιάς (και των ακριβών μπαρ...), η πόλη του φωτός, κι' εγώ περπάτησα στους δρόμους της ακόμη μια φορά, μαγεμένη σαν να ήταν η πρώτη μου. Το λεπτό που βρέθηκα στη γραμμή 14 του μετρό με έπιασαν τα δάκρια. Είχα πραγματικά την αίσθηση ότι επέστρεφα σπίτι μετά από ένα μεγάλο ταξίδι. Γιατί το όμορφο Παρίσι υπήρξε το σπίτι μου για πέντε μήνες.

Πέντε μήνες ξυπνούσα σε τούτο το άσχημο διαμαντάκι των προαστίων που χρησιμοποιεί το όνομα Saint Denis, και πέντε μήνες ατένιζα τα γρασίδια του πανεπιστημίου από το παράθυρο της εστίας μου. Πέντε μήνες περπατούσα τους πετρόχτιστους δρόμους της λατινικής συνοικίας και μύριζα τον ήλιο στους κήπους του Λουξεμβούργου. Μια μέρα, περπατούσα στο Saint-Denis και, ένας απαλός άνεμος σήκωσε τη φούστα μου και όλοι είδαν το βρακί μου. Μια άλλη μέρα, αγόρασα μια μπαγκέτα και την έφαγα μόνη μου. Μπήκα στο μετρό. Περπάτησα στη βροχή φορώντας σανδάλια. Συνάντησα μια οικογένεια νάνων. Είδα έναν νεκρό αρουραίο στο δρόμο. Μια άλλη μέρα, στάθηκα όρθια στο Bateau Mouche και ούρλιαξα όταν πέρασε κάτω από τη γέφυρα. Για μήνες, περπατούσα κάτω από τα μεγάλα τερατώδη δέντρα του Saint-Denis. Γυρνούσα σπίτι αργά και φοβισμένη. Έμαθα πώς να ξεβουλώνω έναν νεροχύτη, κανά δυό φορές. Άδειαζα τον κάδο της κουζίνας για δύο μήνες επειδή ο νεροχύτης δεν λειτουργούσε. Πέρασα μια νύχτα σε ένα μέρος που ονομάζεται "δωμάτιο πανικού". Άρχισα να αμφισβητώ το γούστο μου στην τέχνη. Στο Παρίσι, άρχισα να πίνω κρασί μετά από πολλά χρόνια. Είδα την Αψίδα του Θριάμβου τη νύχτα. Περπάτησα στο νεκροταφείο της Μονμάρτης. Έδωσα τον αριθμό μου στον σερβιτόρο της καφετέριας που απεικονίζεται στην Amelie. Στάθηκα και θαύμασα το Moulin Rouge. Έμαθα σε μια φίλη μου πώς να βρίζει τους μπάτσους στα ελληνικά. Πήγα στον καλλιτεχνικό χώρο 59 Rivoli και τσακώθηκα με μια καλλιτέχνη. Πήρα μια δωρεάν κρέπα και ένα προφυλακτικό. Έβγαλα φωτογραφίες σε ένα παριζιάνικο παράθυρο. Έπρεπε να καθαρίσω την κουζίνα μόνη μου πολλές φορές. Ζούσα σε ένα δωμάτιο χωρίς θέρμανση. Χρησιμοποιούσα μια κουζίνα χωρίς πόρτα. Πήγα στο συνέδριο φιλοσοφίας του Alain Badiou. Χόρεψα με τη σκιά μου μπροστά από έναν προβολέα. Παρακολούθησα ένα συνέδριο ψυχολογίας. Κάπνισα σε ρομαντικά παράθυρα. Σκηνοθέτησα μια ταινία. Έπαιξα τρομπόνι. Είδα μερικές ταινίες. Πήγαινα συχνά να δω τις πάπιες και τις τάιζα σταφύλια. Διάβασα ένα βιβλίο, σχεδόν. Κοιμήθηκα μπόλικες φορές στο Μονπαρνάς και είδα τον πρωινό ήλιο να τρυπώνει μέσα από τις κλειστές κουρτίνες. Γλί-

στρησα, έπεσα και χτύπησα τον αγκώνα μου. Για μήνες κατέβαινα την οδό Caulaincourt παρατηρώντας τα μικρά αλλά έντονα φώτα της. Πέρασα τα Χριστούγεννα μακριά από την οικογένειά μου για πρώτη φορά. Πέρασα την παραμονή της Πρωτοχρονιάς δίπλα στον πύργο του Άιφελ και κατούρησα μπροστά του. Κάπνισα χόρτο μέσα στο σταθμό του μετρό. Είδα για πρώτη φορά πυροτεχνήματα να ρίχνονται δίπλα μου. Με χτύπησαν στο μάτι...

Κι' απ' όλα αυτά αυτό που μένει πλέον ζωναντό στην μνήμη μου είναι ο ήχος που έκανε η πόρτα της εστίας όταν την άνοιγες. Μια τσιρίδα τόσο ζωηρή και σαφώς ενοχλητική που συνόδευε τις εισόδους μου και τις εξόδους μου για πέντε μήνες. Φαντάζεστε λοιπόν τον πόνο που αισθάνθηκα όταν την άνοιξα κατά την πρόσφατή μου επίσκεψη κι' εκείνη ήταν αθόρυβη. Την επιδιορθώσαν! Μα τι στο διάλο, περιμέναν να φύγω εγώ για να το κάνουν; Και πάλι όμως, εγώ θα νιώθω τυχερή που πρόλαβα να ακούσω (και να απομνημονεύσω) το σκανδαλιάρικό της τιτίβισμα.

Έζησα στο Παρίσι πέντε μήνες και το ερωτεύτηκα βαθιά. Τους δρόμους του, τους ανθρώπους του με τα περίεργα ντυσίματα τους, τα μέσα συγκοινωνίας του, το πανεπιστήμιο, τους βιβλιοπώληδες δίπλα στο ποτάμι... Ωστόσο αυτό που συγκρατώ παραπάνω είναι οι φίλοι μου, καθόλου παριζιάνοι, αλλά τούρκοι, πορτογάλοι,



ιταλοί και πολύ λιγότερο γάλλοι. Όλα τρέχουν γύρω μου σαν αναμνήσεις που ξεθωριάζουν, ενώ εγώ σπάω το κεφάλι μου να συνειδητοποιήσω τι μου συνέβη αυτούς

τους τελευταίους μήνες. Έχω μια τρύπα στο στομάχι μου μεγαλύτερη από εκείνη του στρώματος του όζοντος. Αναζητώ νοερές εικόνες στο μυαλό μου, και προσπαθώ να θυμηθώ μυρωδιές, όπως το πλυντήριο της εστίας, χρώματα, όπως οι πορτοκαλί της τοίχοι, και ήχους. Και τα γέλια στην κουζίνα. Και τα κλάματα. Και μουσική. Και τον ανεπαίσθητο αλλά πολύ αναγνωρίσιμο ήχο του κρασιού που πέφτει μέσα σε ένα πλαστικό ποτήρι. Και αγγίγματα. Μικρά, νευρικά αγγίγματα, μετά μεγαλύτερα, πιο άνετα, καθώς περνούσε ο καιρός και ήμασταν πιο άνετοι μεταξύ μας. Και σκοτεινά δωμάτια. Και φιγούρες σκιών μπροστά από τον προβολέα. Και μυστικά. Βαθιές κι' ουσιαστικές συνειδητοποιήσεις για τη ζωή. Και παιχνίδια. Χαζά ανόητα παιχνίδια που γέμιζαν την κουζίνα με γέλιο και κίνηση. Και βρώμικα πιάτα παντού. Και γενέθλια. Πολύχρωμα, δυνατά γενέθλια. Και σεξουαλικές ερωτήσεις. Διεστραμμένες σεξουαλικές ερωτήσεις που ακολουθούνταν από στιγμές σιωπής και στη συνέχεια μικρά άτακτα γέλια.

Έχω γυρίσει από το erasmus μου εδώ και τρεισήμισι μήνες κι' όμως ακόμη δε μπορώ να το ξεπεράσω. Απλούστατα, η γοητεία του Παρισιού δε βρίσκεται πουθενά. Για μήνες τώρα την ψάχνω στην θλιβερή Αθήνα...

ΔΑΦΝΗ

Εφήμερο

Μ' έχουν υιοθετήσει δυο δεκαοχτούρες
κάτι χρόνια τώρα,
σφυρίζω συνθηματικά κι έρχονται να τις ταΐσω
κοιτώντας με μ' απορία όσο γράφω στον υπολογιστή
αφού η ζωή θριαμβεύει έξω.
Κι οι γάτες με τις ουρές-ραντάρ
μ' ευγνωμοσύνη τρίβονται στα πόδια των γειτόνων μου,
γουργουρίζοντας ευχαριστημένες
μόλις μυρίσουν ψαροκόκαλα.
Μπολ με νερό στο πάρκο
για τα περαστικά σκυλάκια
και σπόροι για τη συνέλευση των περιστεριών.

Οι Αλβανοί που παίζουν προσηλωμένοι ντόμινο στην πλατεία
πειράζοντας ο ένας τον άλλο
κι ο άγνωστος παππούς που με ρωτάει μ' ενδιαφέρον λεπτομέρειες,
για την εξορία του Ρίτσου στη Σάμο.

Τα παπαγαλάκια που κουρνιάζουν στα δέντρα κοντά στο

Μέγαρο Μουσικής,
φτάνουν ώρες ώρες μέχρι τον Πύργο των Αθηνών.
Ακούω σπουργίτια και σουσουράδες άλλες φορές,
στο πάρκο της Σχολής Χωροφυλακής,
το μουρμουρητό του νερού που ξέφυγε από την “ανάπτυξη”
στη ρεματιά του Χαλανδρίου,
τον ακορντεονίστα στη Σούτσου,
το βιολί που υμνεί τα μάτια σου
σ' όλα, μα σ' όλα τα τραγούδια του κόσμου...

Κι όταν πετούν οι πεταλούδες
οι δουλειές μου μπορούν να περιμένουν.
Κι αν δε σηκώνω το τηλέφωνο
φταίνε οι δρόμοι που μυρίζουν άνθη νεραντζιάς.



Φταίει
η φούξια βουκαμβίλια που κατέλαβε μια πολυκατοικία
στη Γεωργίου Κεδρηνού,
οι ανθισμένες μυγδαλιές, οι κουτσουπιές, η λεβάντα
κι οι ταπεινές παπαρούνες
στη Βασιλίσσης Σοφίας,
τα παιδιά που παίζουν μπάλα έξω από το 5ο μπλοκ
στα Προσφυγικά της Αλεξάνδρας φωνάζοντας "Ίου!",
κάνοντας με να γελάω,
ο μεσόκοπος κύριος που κρατάει σφιχτά αγκαλιά
ην ηλικιωμένη μάνα του αντιστρέφοντας ένα συναισθηματικά
φορτισμένο παρελθόν
κι οι ντελιβεράδες που τους δίνω προτεραιότητα στα μικρά
στενά των Αμπελοκήπων και με χαιρετούν
με το χέρι στην καρδιά.

Φταίει
ο ήλιος που με πυρπολεί και το αεράκι που με δροσίζει
όσο σε σκέφτομαι,
εκείνο το "dolce far niente" που μου 'μαθε κάποτε η Ρώμη,
ο φούρνος των Γεωργιανών που δε μ' αφήνει
να τον προσπεράσω,
οι γυναίκες με τα σάρι, τις μπούργκες, τα τιρκουάζ τυρμπάν,
που μυρίζουν ροδόνερο και βέτιβερ στην Κυψέλη,
τα σκαλιά με τ' ονόματα συγγραφέων και ποιητών,
που με περιμένουν ν' αράξω
στην Πατριάρχου Ιερεμίου,
το Γαλάτσι με τη θέα της πόλης που μ' εκστασιάζει,
η αγαπημένη"Λοκομοτίβα" που κάνω στάση για καφέ,
τα συγκινητικά συνθήματα "stop pushbacks" στους τοίχους
και τα πολύχρωμα γκραφίτι στα Εξάρχεια.

Φταίει ένα καταπράσινο φύλλο με ζωηρές κίτρινες φλέβες
που προσέχω,
το γιαπωνέζικο, περίτεχνο τατουάζ στο λαιμό σου
κι ένα φιλί που μου έστειλες και περιμένω να μου δώσεις...

Η ομορφιά — εφήμερη όσο κι εμείς—,
μας διαφεύγει.

Αικατερίνη Τεμπέλη

στη μπαντα

ποια ειναι η ασφαλης αποσταση
μεταξυ δυο σωματων:
ενα και μισο μετρο
ή 2 μετρα;
ειμαι ασφαλισμενη απο την απελπισια
την ανεργιατηνπεινατισβομβεστομισος;
ποια η επαφη που επιτρεπεται στο κρυο
στον καυσωνα ή στο χαλαζι;
ποια η θερμοκρασια ιδανικης αποστασης;
καμια βεβαιοτητα
νιωθω μια τρυπα στη θεση της καρδιας
οχι σαν κατι ναχει πεταξει το σπλαχνο απο την
εκ γεννησημιου θεσητουοχι
αλλα οπως η ζωικη αντλια ναχει ανατιναχτει
ενα κενο πουχει διαλυσει πλευρα και πνευμονες
ανα κοπη - ανα τιναξη
τριματα τριματα ζωης
χαπια. ευκολες αληθειες
νοτες στραβες
πυραυλοι μεθυσμενοι
γαλανολευκο
κυανοκιτρινο
ηλιοτροπια που γερνουν προς το σκοταδι
και ο ηλιος καιει τα εφημερα

ΚΟΥΡΤ



Swan Lake act I



ΙΡΙΣ ΔΕΠΑΣΤΑ



Swan Lake act III

Παλαιστινιακή Hip Hop



Εισαγωγή

Ο όρος Παλαιστινιακή Hip Hop ίσως ηχεί παράδοξα σε όσου/ες δεν είχαν τη τύχη να έρθει σε επαφή με αυτή. Το ευρύ κοινό στη «δύση» καθώς και το μεγαλύτερο μέρος της παγκόσμιας Hip Hop κοινότητας γνωρίζει ελάχιστα για τον ιδιαίτερο αυτό μουσικό κόσμο και τον αντίκτυπο που είχε στο ηχοτοπίο της Μέσης Ανατολής και της Βορείου Αφρικής. Η Hip Hop, παρά τα ισχυρά εμπόδια που συνάντησε τόσο από τις Ισραηλινές αρχές όσο και από της αντιδραστικές φωνές εντός της ίδιας της κοινότητας, κατάφερε σχεδόν εν μια νυκτί όχι μονάχα να γίνει δεκτή από την Παλαιστινιακή νεολαία αλλά και να μετατρέψει τον εαυτό της μέσα σε λιγότερο από είκοσι χρόνια, στο κυρίαρχο είδος μουσικής διαμαρτυρίας (Protest Music) της Παλαιστινιακής κοινότητας. Ξεκινώντας το ταξίδι της από τα γκέτο της Λύδδας βρήκε τον τρόπο να ξεπεράσει πολιτισμικούς φραγμούς, οικονομικά και τεχνικά εμπόδια, τη λογοκρισία και τις διώξεις. Κατάφερε να δώσει βήμα σε μια εναλλακτική αφήγηση της Ισραηλινό-Παλαιστινιακής σύγκρουσης, να συνδέσει ανθρώπους μιας γεωγραφικά και πολιτισμικά κατακερματισμένης κοινότητας και να συμβάλει σημαντικά στην αναδόμηση της συλλογική τους ταυτότητας (McDonald.2013).

Η εκπληκτική ταχύτητα διάδοσης, οικειοποίησης και μετασχηματίσου της από έναν «ανατολίτικο» λαό καθώς και η

επιτέλεση της ως μέσω διαμαρτυρίας και αντίστασης σε πολύ διαφορετικά πολιτισμικά και πολιτικά συμφραζόμενα από αυτά που συνάντησε στη γενέτειρα της, δεν μπορεί παρά να εγείρει μια σειρά ερωτημάτων, με κυρίαρχο το γιατί επιλέχθηκε ως μέσο έκφρασης η Hip Hop. Ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που την κατέστησαν κατάλληλο “όχημα” της νεολαίας της δεύτερης Ιντιφάντα και γιατί ήταν τόσο αποτελεσματική; Εκ πρώτης όψεως είναι μια αλλότρια μουσική κουλτούρα που ουδεμία σχέση έχει με τις παραδόσεις της Μέσης Ανατολής. Μουσικά οι πεντατονικές κλίμακες και η δυτική αρμονία είναι ασύμβατες με τα Μακάμ και τις ετεροφωνικές πρακτικές της Αραβοπέρσικης μουσικής. Σε ότι αφορά το ρυθμό η Hip Hop κατά συντριπτική πλειοψηφία αξιοποιεί τετράσημα και τρίσημα μέτρα ενώ η Αραβοπέρσικη δεν περιορίζεται σε αυτά και αξιοποιεί ένα πλήθος σύνθετων μετρικών αγωγών. Κατά την ενορχήστρωση, η μία παράδοση αξιοποιεί τα ηχοχρώματα των γηγενών μουσικών οργάνων όπως του ούτι, του ραμπάμπ, του νέι, της ταμπλάς και του μπεντίρ ενώ η άλλη βασίζεται σε samples παρμένα κυρίως από την Αφροαμερικάνικη μουσική, και σε ψηφιακά κατασκευασμένους ήχους.

Οι μεγαλύτερες όμως αντιθέσεις μέσου και φορέα παρατηρούνται σε κοινωνικό-πολιτικό επίπεδο. Η Hip Hop, παρά το γεγονός ότι από τη δεκαετία του ΄90 και έπειτα βρήκε το δρόμο της σε κάθε σχεδόν γωνιά του πλανήτη, αποτελεί εν τη γενέσει της πολιτισμικό προϊόν των ΗΠΑ, του βασικότερου συμμάχου του κράτους του Ισραήλ. Επιπλέον, λόγω της εξωτερικής πολιτικής των ΗΠΑ στη Μέση Ανατολή ο «Αραβικός κόσμος» διακατέχεται για παραπάνω από μισό αιώνα με έντονα αντί-αμερικάνικα αισθήματα. Γιατί λοιπόν ένας λαός που πλήττεται συστηματικά από τον δυτικό ιμπεριαλισμό και τους τοπικούς του συμμάχους οικειοποιήθηκε μέρος του πολιτισμού του αντιπάλου; Έχει νόημα να κάνουμε λόγο για πολιτισμικό ιμπεριαλισμό και διάβρωση της τοπικής έκφρασης από τη μαζική κουλτούρα της δύσης; Πρόκειται άραγε για ένα ακόμα παρακλάδι της ισοπεδωτικής World Music; Η Παλαιστινιακή Hip Hop είναι η πολιτισμική «πέμπτη φάλαγγα» του κατακτητή ή μήπως οι εσωτερικές αντιθέσεις της Hip Hop την κατέστησαν έναν απρόσμενο σύμμαχο;

Κατά τη διάρκεια της έρευνας που πραγματοποίησα για τη βαθύτερη κατανόηση του μουσικό-κοινωνικού φαινόμενο της Hip Hop, ώστε να αρχίσω να προσεγγίζω τι ακριβώς είναι και για ποιο λόγο επιλέγεται σταθερά τα τελευταία 30 χρόνια σε όλο τον κόσμο ως μέσω έκφρασης περιθωριοποιημένων και καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων, συνειδητοποίησα γρήγορα πως ένας συνοπτικός και καθολικός ορισμός της δεν είναι μια εύκολη υπόθεση. Στον μισό σχεδόν αιώνα ύπαρξης της είχε προσλάβει ποικίλα και αντιθετικά

μεταξύ τους περιεχόμενα, φόρμες και μορφές, τόσο σε μουσικό όσο και σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. Σε μια προσπάθεια οριοθέτησης της σύνθετης αυτής κουλτούρας ο Joseph G. Schlos, στην εισαγωγή του βιβλίο του Making beats: The art of sample-based hip-hop, προτείνει πως ο όρος Hip Hop θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως τρισυπόστατος (Morgan & Bennett, 2007* Lusane,2004* Schlos 2009).

Αρχικά αναφέρεται στην μουσικό-χορευτική και εικαστική κουλτούρα που αναπτύχθηκε στο Μπρόνξ της δεκαετίας του ΄70 από τη φτωχή Αφροαμερικάνικη και Λατινόφωνη νεολαία του γκέτο. Σε αυτή περιλαμβάνονται οι καλλιτεχνικές μορφές του DJing, MCing, Breakdancing και Graffiti , οι οποίες λαμβάναν χώρα εντός της γειτονιάς και επιτελούσαν κοινωνικές λειτουργείες. Η δεύτερη, συνεχίζει, και ποιο διαδεδομένη χρήση του όρου Hip Hop αναφέρεται στη Rap μουσική ως κατηγορία δημοφιλούς μουσικής. Αυτή η πτυχή του όρου έρχεται σε σύγκρουση με τη πρώτη καθώς εδώ επίκεντρο αποτελεί η μουσική ως εμπορικό προϊόν και όχι κοινωνικό-καλλιτεχνική δραστηριότητας της κοινότητας. Παράλληλα παρατηρεί πως η ηγεμονική θέση που κατείχε ο Dj στην πρώτη περίοδο ανάπτυξης της Hip Hop καταλαμβάνεται πλέον από τον/την Raper ενώ οι καλλιτεχνικές μορφές του Breakdancing και Graffiti, ως μη εμπορικά αξιοποιήσιμες από τη πολιτισμική βιομηχανία μετατρέπονται από ισότιμες και αλληλένδετες καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης σε διακοσμητικά στοιχεία ή εξαλείφονται τελείως. Τέλος ο όρος αξιοποιείται και για να προσδιορίσει τη δημογραφική ομάδα της φτωχής Αφροαμερικάνικης νεολαίας που με τον έναν ή άλλο τρόπο μετέχει ή συνδέεται με τη Hip Hop κουλτούρα (Schloss.2009).

Σε ότι αφορά το κύριο ερώτημα που πρέπει να απαντηθεί πριν προχωρήσουμε στη παρουσίαση της Παλαιστινιακής Hip Hop σκηνής, δηλαδή ποιος είναι κοινωνικός και πολιτικός αντίκτυπος της Hip Hop η εικόνα γίνεται ακόμα ποιο σύνθετη. Τόσο εντός της ίδιας της μουσική κοινότητας όσο και εντός του επιστημονικού διαλόγου επί αυτής δεν υπάρχει ομοφωνία για τη ταξική, έμφυλη, εθνική/εθνοτική και πολιτική ταυτότητα της όπως και για το αν είναι κοινότητα, μουσικό-κοινωνικό κίνημα, δημοφιλής κουλτούρα, μουσικό είδος ή εμπορικό προϊόν. Πως μπορεί άλλωστε να πει κανείς με σιγουριά αν τα προτάγματα και τα πρότυπα συμπεριφοράς που καλλιεργεί ενισχύουν τις τάσεις χειραφέτησης ή αυτές της ενσωμάτωσης όταν εντός της συνυπάρχουν τα συνθήματα «Fight the Power » και «Get Rich or Die Trying », «Baby girl, respect is just a minimum » και «Bitches ain't sh*t but hoes and tricks »; Υπάρχει στη Hip Hop κάτι εν γένη ριζοσπαστικό ή αποτελεί ένα ουδέτερο μέσο που «χρωματίζεται» από τον δρώντα;

Ο Molefi K. Asante στο βιβλίο του «It’s Bigger Than Hip-Hop: The

Rise of the Post-Hip-Hop» (2008) υποστηρίζει πως η επαναστατική ενέργεια της πρώιμης Hip Hop νικήθηκε από τις δυνάμεις τις αγοράς και το ριζοσπαστικό Αφροκεντρικό της περιεχόμενο αντικαταστάθηκε από τον καταναλωτισμό και τα συμφέροντα της βιομηχανίας της μουσικής. Θεωρεί πως οι νεολαίοι που έχουν γεννηθεί μετά το 1990, τους οποίους και ονομάζει ως post hip hop generation (μετά-hip hop γενεά) αναζητούν και οφείλουν να αναζητούν εκτός της Hip Hop τα πρότυπα κατασκευής μιας εναλλακτικής ταυτότητας που θα απορρίπτει τον καταναλωτισμό, τη βία και το σεξισμό που πλασάρεται ως «μαύρη αυθεντικότητα» (2008). Ακόμα πιο επικριτικός εμφανίζεται ο John H. McWhorter στο βιβλίο του «All About the Beat: Why Hip-Hop Can't Save Black» (2008), όπου ούτε λίγο ούτε πολύ υποστηρίζει πως « Η Hip-hop δεν προσφέρει τίποτα χρήσιμο στην επίτευξη πολιτικής αλλαγής στον πραγματικό κόσμο. Αφορά μονάχα το στυλ (attitude) και μόνο αυτό. Είναι μόνο μουσική. Καλή μουσική αλλά μόνο μουσική (2008: 14)».

Μια τρίτη προσέγγιση μπορούμε να δούμε στο έργο της Tricia Rose «The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop–and Why It Matters» (2008). Σε αυτό η Rose προτείνει πως διεξάγεται ένας «πόλεμος» εντός της ακαδημαϊκής κοινότητας, ανάμεσα σε αυτούς που βλέπουν στη Hip Hop τη παρακμή του δυτικού πολιτισμού και στους απολογητές της, οι οποίοι δικαιολογούν το σεξισμό και τον ηδονισμό που σε μεγάλο βαθμό καλλιεργεί, ως αμεσολάβητη «μαύρη αυθεντικότητα/εμπειρία». Η ίδια διαχωρίζεται εμφατικά και από τα δύο «στρατόπεδα» και επιχειρηματολογεί πως παρά την



εμπορευματοποίηση και αλλοτρίωση της, η εμπειρία της Αφροκεντρικής πολιτικής κριτικής των πρώτων δυο δεκαετιών της Αμερικάνικης Hip Hop την καθιστούν κάτι πολύ παραπάνω από «Μαύρο θόρυβο». Σε αυτή βλέπει ένα δυνητικό όχημα κοινωνικής κριτικής και ενδυνάμωσης των μη προνομιούχων νέων (2008).

Ο Jamar Montez στο κείμενο «Rap music and hegemony: a historical analysis of rap's narrative» υποστηρίζει πως οι ακαδημαϊκοί που έχουν εργαστεί προς απάντηση του παραπάνω ερωτήματος μπορούν να χωριστούν σε τρεις ομάδες. Στην πρώτη μας εξηγεί πως βρίσκουμε αυτές/ούς που θεωρούν πως η rap μουσική έχει αλλοτριωθεί από την κυρίαρχη ιδεολογία, η δεύτερη πιστεύει πως αποτελεί αντικουλτούρα αντίστασης και η τρίτη κρατά μια ενδιάμεση στάση και υποστηρίζει πως, παρά την αλλοτρίωση της διατηρεί ακόμα στοιχεία αντί-κουλτούρας. Κατά τη διάρκεια της μελέτης του, σε σύνολο 31 θεωρητικών κειμένων βρήκε τα 3 (12%) να υποστηρίζουν τη πρώτη θέση, 11 (42%) τη δεύτερη και 12 (46%) την τρίτη. Ο ίδιος δεν φαίνεται να τοποθετεί τον εαυτό του σε κάποια από τις προαναφερθείσες ομάδες καθώς επιχειρηματολογεί πως η κουλτούρα Hip Hop δεν υπήρξε ποτέ ενιαίο σώμα, επαναστατικό ή αντιδραστικό, ούτε ακολούθησε ποτέ μια ξεκάθαρη γραμμική πορεία από μια αυθεντική «μαύρη» έκφραση των υποτελών σε εμπορευματοποιημένο αντιδραστικό προϊόν. Παρά την ύπαρξη περιόδων όπου υπερισχύουν στα κείμενα και τις πρακτικές της συγκεκριμένα κοινωνικά προτάγματα, υποστηρίζει πως η ταυτότητα της Hip Hop είναι μια εν εξέλιξη διαδικασία, όπου αντίρροπες κοινωνικές δυνάμεις επιδρούν σε αυτή και ενισχύουν ή εξασθενούν τις τάσεις ενσωμάτωσης και τις τάσεις χειραφέτησης...



***...Τ**ο πέρασμα της Hip Hop από τις ΗΠΑ σε ολόκληρη την υφήλιο σηματοδότησε ένα νέο κεφάλαιο τόσο για αυτή όσο και για τη παγκόσμια δημοφιλή νεανική κουλτούρα στο σύνολο της. Παρότι η διάδοση της Rap μουσικής είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με μια ευρύτερη διαδικασία εξαγωγής Αμερικάνικων πολιτισμικών προϊόντων και εμβάθυνσης της πολιτισμικής ηγεμονίας των ΗΠΑ, λειτούργησε άθελα της ως δούρειος ίππος για τη διάδοση των μηνυμάτων και των πρακτικών της ριζοσπαστικής παράδοσης της Hip Hop κουλτούρας. Οι παρακαταθήκες που άφησαν ο Cool Herc, οι Zulu Nation, ο Grandmaster Flash και οι Furious 5, οι Public Enemy, η Sister Souljah, οι Jungle Boys, οι A Tribe Called Quest, οι De La Sol, η Queen Latifa, η Mc Lyte, ο Tupac Shakur, ο Paris, οι The Coup, η Lauren Hill, η Rah Digga, ο Mos Def, ο Talib Kweli, οι Dead Prez, ο Immortal Technique και τόσοι άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι φορείς της Hip Hop ήταν αρκετά ισχυρές ώστε να διασφαλιστεί ότι πάντα η κοινωνικό-μουσική αυτή κουλτούρα θα φέρει τη "στάμπα της τάξης και της φυλής της". Παράλληλα με την ανάπτυξη των νέων μουσικών αγορών για τη προώθηση της Αμερικάνικης Rap και την εμφάνιση εγχώριων Rappers που αναπαρήγαγαν αυτούσια τα αισθητικά πρότυπα και αφηγήματα που δέχονταν από την άλλη μεριά του Ατλαντικού, η «γνώση» που κληροδότησαν τα μαύρα επαναστατικά κινήματα στη Conscious Hip Hop τώρα περνούσε με μεγαλύτερη ταχύτητα από ποτέ τα σύνορα και έβρισκε αποδέκτες στη νεολαία των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και των μειονοτήτων που αναζητούσαν αγωνιωδώς ένα μέσω κατανόησης του κόσμου και πάλης για την αλλαγή του (Morgan & Bennett, 2001).

Όπως και στην περίπτωση της Αφροαμερικάνικης και Λατινόφωνης νεολαίας των Αμερικάνικων γκέτο η Hip Hop λόγω του αυτοσχεδιαστικού της χαρακτήρα, της μη απαίτησης εξειδικευμένης μουσικής παιδείας, του χαμηλού κόστους παραγωγής της, της έμφασης που δίνει στη έννοια της κοινότητας καθώς φυσικά και της δυνατότητας της να εξιστορεί πολλά σε μικρό χρονικό διάστημα, την κατέστησαν ιδανικό μέσω έκφρασης των πληβειακών στρωμάτων. Η ραγδαία ανάπτυξη του διαδικτύου και των μέσων παραγωγής, ηχογράφησης και διάδοσης της μουσικής στις αρχές του 21ου αιώνα αποδέσμευσαν περεταίρω τις τοπικές underground σκηνές από τις επιταγές της μουσικής βιομηχανίας και κατέστησαν εφικτή την μεταξύ τους επικοινωνία. Η ποικιλία αυτών των τοπικών Hip Hop σκηνών που δημιουργήθηκαν παγκόσμια και οι τρόποι με τους οποίους αυτές μετασχημάτισαν, εμπλούτισαν και διάνθησαν τη μουσική κουλτούρα με πολύ διαφορετικά νοήματα από αυτά που εκπέμπονταν από τα κυρίαρχα μέσα, δείχνουν τα όρια της πολιτισμικής βιομηχανίας να υπαγορεύει το περιεχόμενο ενός πο-

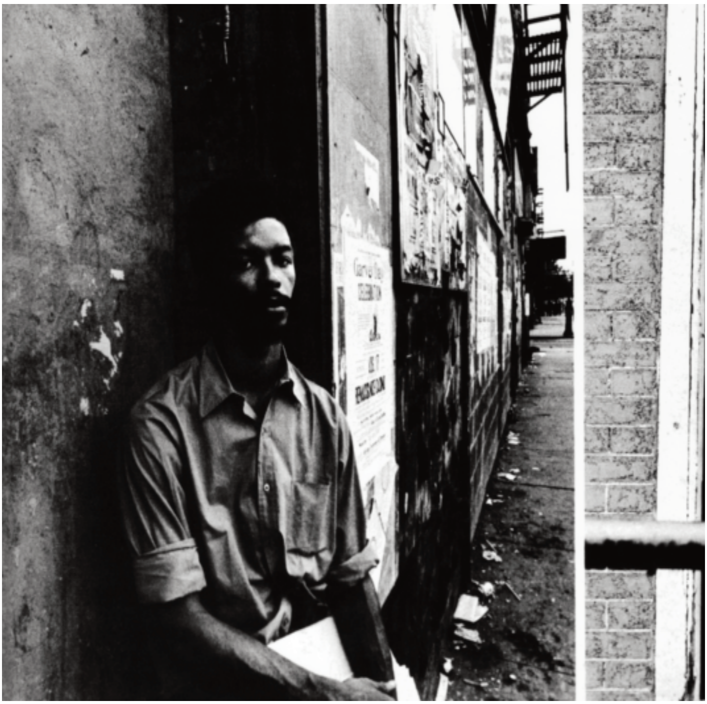
λιτισμικού μέσου. Όπως επισημαίνουν και οι Morgan και Bennett στο κείμενο τους “Hip-Hop & the Global Imprint of a Black Cultural Form” «παρά το γεγονός πως η εμπορευματοποιημένη Rap καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής κυκλοφορίας, δεν αποτελεί παρά ένα θραύσμα της Hip Hop καλλιτεχνικής παραγωγής και επιτέλεσης, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας να συμβαίνει τοπικά. Η παγκόσμια Hip Hop κοινότητα» προχωρούν «δεν αποτελεί ένα παθητικό αγοραστικό κοινό που καταναλώνει άκριτα τα προϊόντα της μουσικής βιομηχανίας αλλά ένα διατοπικό δίκτυο τοπικών κοινοτήτων/σκηνών που διεξάγει έναν σύνθετο πολιτισμικό, καλλιτεχνικό και πολιτικό διάλογο μεταξύ της» (Morgan & Bennett, 2011:180).

Είμαι εφευρετικός μαζί και λεξιπλάστης

Όταν με πούλησαν έφυγα μετανάστης

Μπαρκάρισα με ένα καράβι βινυλίου
Ρίζωσα εδώ-είμαι το χιπ χοπ της Μεσογείου”

Τις τελευταίες δυο δεκαετίες παρατηρούμε πως οι τοπικές Hip Hop κοινότητες διατηρούν σταθερή σχέση ανατροφοδότησης με τα νεολαιίστικα κινήματα, τις κοινωνικές αναταραχές και τις εξεγέρσεις που ξεσπάνε στις κοινωνίες αναφοράς τους. Στον ημέτερο μας μόνο χώρο της Μεσογείου ένα μικρό δείγμα της σημασίας αυτών των τοπικών σκηνών και του ρόλου που διαδραμάτισαν στους κοινωνικούς αγώνες θα απαιτούσε τη συγγραφή ενός ολόκληρου βιβλίου. Η συνεισφορά της Hip Hop κοινότητας σε πάρα πολλές περιπτώσεις δεν περιοριστικέ στη σύνθεση του soundtrack του αγώνα και τη φυσική τους παρουσία στις κινητοποιήσεις αλλά παρέχουν μέσα από τη μουσική τους τα αναλυτικά και επικοινωνιακά εργαλεία



του κινήματος, μετατρέποντας έτσι τον εαυτό τους σε αυτό που ονόμαζε ο Γκράμσι οργανικοί διανοούμενοι των καταπιεσμένων τάξεων. Ενδεικτικά: στην Τυνήσια μια εβδομάδα πριν τον αυτοπυρπολήση του Mohamed Bouazizi που σήμανε την αρχή της Αραβικής Άνοιξης ο Hamada Ben Amor ή αλλιώς MC El General ήταν ο υπεύθυνος για τη συγγραφή του ύμνου της εξέγερσης. Οι διώξεις που αντιμετώπισε τόσο ο ίδιος όσο και οι υπόλοιποι μουσικοί που έγραφαν κριτικά προς την εξουσία κομμάτια φανερώνει τη δύναμη που μπορεί να έχει η μουσική διαμαρτυρίας στην διαδικασία ηγεμόνευσης των επαναστατικών ιδεών και κατά επέκταση στην κινητοποίηση των μαζών. Την ίδια εικόνα βλέπουμε και στην Αίγυπτο όπου το κομμάτι "Rebel" των Arabian Knightz έγινε σημείο αναφοράς για τους νέους στις διαδηλώσεις. Παράλληλα κινητοποίησε την παγκόσμια Hip Hop κοινότητα να πάρει θέση και να δηλώσει τη συμπαράσταση στους εξεγερμένους με Rappers, όπως η Μαροκινής καταγωγής Αγγλίδα Master Mimz να γράφουν και να αναρτούνε κομμάτια στο διαδίκτυο. Όπως έγραφε εκείνο τον καιρό ο Αιγύπτιος δημοσιογράφος Al-Masry Al-Youm « Παρότι πολλοί τραγουδιστές που προέρχονταν από μια σειρά από μουσικές παραδώσεις έδειξαν τη συμπαράσταση τους προς τον Αιγυπτιακό λαό το είδος που επικράτησε – ή τουλάχιστον αυτό που είχε το μεγαλύτερο αντίκτυποστην μάχη για την ελευθερία ήταν η Rap μουσική. Στην ανατολή, τη δύση, το βορά και το νότο, οι rappers αναδείχθηκαν ως η φωνή της επανάστασης» (Morgan & Bennett, 2011:178).

Στην Ελλάδα η Hip Hop κοινότητα με πρωτοστάτες καλλιτέχνες όπως οι Social Waste, ήταν παρούσα στην πλατεία συντάγματος το 2011, μπροστάρησα στους αγώνες της κατειλημμένης από τους απολυμένους εργάτες της ΒΙΟΜΕ και πρωτοπόρα στον αντιφασιστικό αγώνα για τη καταδίκη των δολοφόνων του αντιφασίστα και μουσικού Παύλου Φύσσα-Killa P. Στην Ισπανία η δύναμη της Hip Hop να ενοχλεί την εξουσία φάνηκε για άλλη μια φορά στις 16 Φεβρουαρίου 2021 όταν ο Καταλανός Κομμουνιστής rapper Pablo Hassel καταδικάστηκε σε εννέα μήνες φυλάκιση για προσβολή της ισπανικής μοναρχίας και εξύμνηση απαγορευμένων ομάδων στη μουσική του. Στη Παλαιστίνη, όπου θα μας μεταφέρει η επόμενη ενότητα, η Hip Hop βρήκε τον τρόπο να ξεπεράσει πολιτισμικούς φραγμούς, οικονομικά και τεχνικά εμπόδια, τη λογοκρισία και τις διώξεις ώστε να μεταφέρει σε ευρύτατα ακροατήρια μια εναλλακτική αφήγηση της Ισραηλινό-Παλαιστινιακής σύγκρουσης, να συνδέσει ανθρώπους μιας γεωγραφικά και πολιτισμικά κατακερματισμένης κοινότητας και να γίνει μέρος του αγώνα για γη και ελευθερία.
(Morgan & Bennett, 2011* MacDonald, 2013)

Η Γη της Απαγγελίας

Τα πρώτα βήματα της παλαιστινιακής Hip Hop μπορούν να εντοπισθούν στη Λύδδα και συγκεκριμένα σε μία παρέα νεαρών μουσικών που έμελλε να αλλάξει το ηχητικό τοπίο της μέσης ανατολής για πάντα. Η Λύδδα είναι μια μικρή πόλη νοτιοανατολικά του Τελ Αβίβ, η οποία παρότι απέχει από αυτό μονάχα 15 χιλιόμετρα δεν θυμίζει σε τίποτα την πλούσια και προσεγμένη πρωτεύουσα. Οι αραβικές συνοικίες, που αποτελούν περίπου το 30% του πληθυσμού της πόλης, με τα παρηκμασμένα και γεμάτα γκράφιτι κτήρια, το κακό δίκτυο υδροδότησης και αποχέτευσης, τα διάχυτα σκουπίδια και τους, πολλές φορές, χωρίς σήμανση σκοτεινούς δρόμους συνθέτουν ένα τελείως διαφορετικό σκηνικό. Μετά τον πόλεμο του 48 και την επικράτηση του Ισραηλινού στρατού, η πόλη έγινε ο τόπος μετοίκισης του αραβικού πληθυσμού της γειτονικής Γιάφα. Η γκετοποίηση, η φτώχεια, η υψηλή ανεργία και η συστηματική παραμέληση από τις Ισραηλινές αρχές, μετέτρεψαν την πόλη σε μία από τις πιο υποβαθμισμένες και επικίνδυνες περιοχές του Ισραήλ καθώς και σε ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα διακίνησης ναρκωτικών στην μέση ανατολή (McDonald,2013).

Κατά τη δεκαετία του 90 στο γειτονικό Τελ Αβίβ, ενώ η τοπική Ροκ σκηνή του βρισκόταν στο απόγειο της, ο νέος ήχος που κατέφθανε από τις ΗΠΑ αρχίζει να επιφέρει αλλαγές στη τοπική σκηνή. Συγκροτήματα όπως οι Shabak Samech άρχισαν να πειραματίζονται με την εισαγωγή Rap στιχομυθίας στις Rock συνθέσεις τους, ενώ άλλοι καλλιτέχνες όπως ο Yair Nitzani, μέλος τότε του Rock συγκροτήματος Tislam, προσχώρησαν πλήρως στο νέο αισθητικό στυλ. Υπό το ψευδώνυμο Hashem Tamid ηχογράφησε έναν από τους πρώτους “καθαρόαιμους” δίσκους Ισραηλινού Hip Hop. Η rap μουσική είχε μεγάλη απήχηση στη νεολαία και πολύ σύντομα στους δρόμους και στα κλαπμς της πρωτεύουσας άρχισε να δημιουργείται μια νέα μουσική κοινότητα, η οποία (αρχικά) συγκρατούσε τη ταυτότητα της γύρω από τα πολιτιστικά και τα αισθητικά πρότυπα που προέβαλαν οι Αμερικάνοι Ράπερς. Τοπικοί καλλιτέχνες όπως ο Aryeh Avatan ή Chulu και ο Yakov “Kobi” Shimoni ή Subliminal πρωτοστάτησαν στην διάδοση της Hip Hop μουσικής κουλτούρας στο Ισραήλ και έθεσαν τα θεμέλια ώστε η εγχώρια σκηνή να βρει την δική της ιδιαίτερη χροιά. Ανάμεσα στους νέους ράπερ που εκείνη την εποχή έκαναν την εμφάνιση στα φεστιβάλ και τα Hip Hop κλαμπς του Τελ Αβίβ βρισκόταν και ο Tamer Nafar κάτοικος της γειτονικής Λύδδας και γόνος παλαιστινίων προσφύγων από τη Γιάφα. Ο Tamer μαζί με τον αδερφό του Suheil και τον παιδικό τους φίλο τους Mahmoud Jrere, χωρίς να το γνωρίζουν ακόμα επρόκειτο σύντομα να πρωτοστατήσουν στη δημιουργία μιας νέας μουσικοκοινωνικης κοινότητας

που σύντομα θα αγαλλίαζε τη Παλαιστινιακή νεολαία (McDonald, 2013b).



Όπως μας περιγράφει ο Suheil Nafar, στο ντοκιμαντέρ Slingshot Hip Hop, η πρώτη επαφή του ιδίου και του αδερφού του Nafar με την Hip Hop, ήταν από τα μουσικά βίντεο του MTV. Αν και κατακλύζονταν εκείνη την εποχή από τα εμπορικά κομμάτια των ράπερς του 90' πολύ σύντομα προσανατολιστήκαν σε καλλιτέχνες με βαθύτερο κοινωνικοπολιτικό στοίχο όπως ο Tupac Shakur και οι Public Enemies, καθώς άρχισαν να αντιλαμβάνονται -μονάχα από τα video clips των κομματιών καθώς δεν γνώριζαν την γλώσσα ακόμα- πως οι εικόνες των αμερικάνικων γκέτο που προβάλλονταν έμοιαζαν πολύ με την πραγματικότητα που βίωναν οι ίδιοι. Οι γεμάτες αδικία και βία, αφιλόξενες και παρατημένες γειτονίες που απεικονίζονται στο video clip του “Holler If Ya Hear Me” θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν γυριστεί στην Λύδδα. Όταν ο Tupac τραγούδαγε «Sweated me, hunted me, trapped in my own community» ο Tamer και ο Suheil ένιωθαν ότι μιλάει για αυτούς. ''Όσο πιο βαθιά βυθίζονταν στην ποίηση του Hip Hop τόσο περισσότερο πείθονταν ότι οι Παλαιστίνιοι είναι οι “μαύροι” του Ισραήλ (Salloum, 2008).

Οι πρώτες συγγραφικές προσπάθειες του Tamer ήταν στην Αγγλική γλώσσα, την οποία και έμαθε μέσω από τη μετάφραση των στοίχων των Αμερικάνικων κομματιών στα Αραβικά. Σύντομα όμως στράφηκε προς τη σύνθεση τραγουδιών στη μητρική του γλώσσα (Αραβικά) και την επίσημη γλώσσα (Εβραϊκά) καθώς αντιλήφθηκαν πως αν θέλανε το μήνυμα τους να έχει πραγματικό αντίκτυπο, θα έπρεπε οι στοίχοι των τραγουδιών τους να γίνονται κατανοείτε από τους άμεσους αποδέκτες των μηνημάτων του. Στα τραγούδια τους έθιγαν ζητήματα όπως η εξάρτηση από τα ναρκωτικά και η βία που προκαλούσε το εμπόριο τους. Ο Tamer ήδη από μικρή ηλικία είχε αρχίσει

να χάνει φίλους από ανταλλαγές πυροβολισμών μεταξύ αντίπαλων συμμοριών.Το πρώτο EP του ήταν το "Stop Selling Drugs"(McDonald,2013).

Στα τέλη του 99 τα δύο αδέρφια αποφάσισαν να συνεργαστούν με τον γείτονα και φίλο τους Mahmoud Jrere. Το όνομα που διάλεξαν για το σχήμα, που σύντομα θα γινόταν συνώνυμο με την Παλαιστινιακή Hip Hop ήταν το πολύσημο D.A.M. Στην Αραβική γλώσσα το όνομα προέρχεται από τη ρίζα d-u-m που σημαίνει αιώνιος, ενώ στα Εβραϊκά το dam σημαίνει αίμα. Ταυτόχρονα το όνομα λειτουργεί και ως Αγγλικό αρκτικόλεξο της πρότασης Da Arabic Microphone controller (MC) που σημαίνει το Αραβικό μικρόφωνο. Αυτή η τριγλωσσία ή ακόμα καλύτερα, η ικανότητα τους να συνυπάρχουν ταυτόχρονα σε αντιθετικούς παράλληλους κόσμους, θα τους συνοδεύσει σε όλη τους την καλλιτεχνική πορεία και θα αποτελέσει έναν από τους βασικούς λόγους της επιτυχίας τους. Με την χρήση τριών γλωσσών ήταν από την αρχή σε θέση να ‘συνομιλούν’ ταυτόχρονα με την Αραβική, Ισραηλινή και τη παγκόσμια κοινότητα (MacDonald,2013).

Στο σημείο αυτό πρέπει να λεχθεί πως σε βαθύτερο επίπεδο η ταυτόχρονη χρήση αυτών των γλωσσών αποτυπώνει με τον καλύτερο τρόπο την όχι και τόσο ξεκάθαρη ταυτότητα που φέρουν οι Παλαιστινιακής καταγωγής πολίτες του Ισραήλ. Οι Παλαιστίνιοι του 48’ όπως συνήθως αποκαλούνται, για τις ακραίες φωνές εντός



του Ισραήλ θεωρούνται Άραβες-τρομοκράτες και αντιμετωπίζονται στη καλύτερη περίπτωση ως πολίτες δεύτερης κατηγορίας, αν όχι ως ξένο και εχθρικό για την χώρα στοιχείο που πρέπει να αποβληθεί. Παράλληλα δεν είναι λίγοι αυτοί στην Παλαιστινιακή κοινότητα των κατεχόμενων περιοχών και της διασποράς που τους προσάπτουν την κατηγορία ότι συνθηκολόγησαν με τον εχθρό. Οι άνθρωποι αυτοί είναι την ίδια στιγμή και Παλαιστίνιοι και Ισραηλίτες, ενώ ταυτοχρόνως δεν είναι τίποτα από τα δύο. Ή μάλλον καλύτερα, όπως το περιγράφουν οι ίδιοι οι D.A.M στο κομμάτι τους "G'areeb Fi Bladi" , είναι ξένοι στην ίδια τους την χώρα. Η κρίση αυτή ταυτότητας, και η προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού θα είναι η κινητήριος δύναμη της πρώτης περιόδου της Παλαιστινιακής Hip Hop (McDonald,2013).

Στα τέλη της δεκαετίας του 90' βρίσκουμε τους D.A.M να συνυπάρχουν με Ισραηλινούς ράπερς όπως ο Shadow και ο Subliminal στην υπό διαμόρφωση ακόμα Hip Hop σκηνή του Τελ Αβίβ. Στην πρώιμη αυτή τους φάση, κυριαρχούσε ο εφηβικός ενθουσιασμός, η αφέλεια και η χαρά για τον νέο μουσικό κόσμο που ξεδιπλωνόταν μπροστά τους. Η μουσική τους δεν είχε βρει ακόμα τον στόχο και την ταυτότητα τους, ενώ αισθητικά και στιλιστικά μιμούνταν τα πρότυπα που κατέφθαναν από την άλλη μεριά του ατλαντικού ωκεανού. Ως έφηβοι αναζητούσαν κοινωνικοποίηση, αποδοχή και απόλαυση από την νέα τους μουσική κοινότητα ενώ, ως παιδιά του γκέτο ονειρεύονταν πως μέσω αυτής θα μπορούσαν να δραπετεύσουν από την φτώχεια και την στέρηση όπως έκαναν πριν από αυτούς ο Tupac, οι Wu Tang Clan και τόσοι άλλοι. Η παιδική ηλικία του παλαιστινιακού Hip Hop όμως έμελλε να τερματιστεί βίαια καθώς οι ράπερς της μέσης ανατολής δεν μπορούσαν παρά να επηρεαστούν από την καταιγίδα που επρόκειτο να ξεσπάσει. (McDonald, 2013* Halachmi, 2003)

Μαύρος Σεπτέμβρης

Στις 28 Σεπτέμβρη του 2000, και ενώ η ένταση στις σχέσεις Ισραήλ και Παλαιστινίων ήταν εξαιρετικά τεταμένη λόγω της αποτυχίας των ειρηνευτικών συνομιλιών, ο ακροδεξιός πολιτικός Αριέλ Σάρον , υπό τη προστασία εκατοντάδων πάνοπλων αστυνομικών μετέβη στο ναό της Ιερουσαλήμ. Ο χώρος αυτός θεωρείται ιερός και από τις τρείς Αβρααμικές θρησκείες με αποτέλεσμα ο έλεγχος του αποτελεί μείζον ζήτημα για την περιοχή. Η γεμάτη αυτή συμβολισμό κίνηση αποτέλεσε τη τελευταία σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι και μέσα σε λίγες ώρες τα ποτάμια τις οργής πλημμύριζαν τους δρόμους. Οι κινητοποιήσεις και οι συγκρούσεις έλαβαν αρχικά χώρα στην Ιερουσαλήμ αλλά πολύ σύντομα επεκτάθηκαν σε όλη τη περιοχή. Σε αντίθεση με την πρώτη Ιντιφάντα που, στη αρχή της τουλάχιστον, είχε ειρηνικό χαρακτήρα η εξέγερση του Al Asqa ήταν από τη πρώτη σχεδόν στιγμή συγκρουσιακή. Η απάντηση του στρατού

ήταν άμεση και δίχως έλεος με αποτέλεσμα να χαθεί κάθε έλεγχος (MacDonald,2013).

Σύντομα έκαναν την εμφάνιση τους εικόνες νεκρών διαδηλωτών και στρατιωτών που σπάγανε χέρια μικρών παιδιών για να τα αποτρέψουν από το να πετούν πέτρες στα άρματα μάχης. Οι εικόνες αυτές κινητοποίησαν μεγάλο κομμάτι των Παλαιστινίων του 48' να συμμετέχουν στις διαδηλώσεις, κάτι που δεν είχε συμβεί κατά την διάρκεια της πρώτης Ιντιφάντας του 88'. Το κράτος του Ισραήλ φοβούμενο πως οι κατακερματισμένες Παλαιστινιακές κοινότητες θα ενωθούν εναντίον του, υιοθέτησε μια στάση μηδενικής ανοχής ενάντια στους διαδηλωτές. Παράλληλα στοχοποίησε την Παλαιστινιακή μειονότητα στο σύνολο της και εξαπέλυσε πλήθος "προληπτικών" επιδρομών στα σπίτια τους. Την ίδια περίοδο έκανε την εμφάνιση του ένα κύμα επιθέσεων αυτοκτονίας από τη μεριά ενός κομματιού των Παλαιστινίων με την υποστήριξη της Χαμάς (MacDonald,2013).

Οι ραγδαίες και βίαιες εξελίξεις αρχίσαν να διχάζουν τη Hip Hop σκηνή του Τελ Αβίβ. Η συντριπτική πλειοψηφία των Ισραηλινών ράπερ, με επικεφαλή τον Subliminal υπερασπίστηκαν τις πράξης του στρατού ως αναγκαία αυτοάμυνα και δεν συγχωρέσαν ποτέ τους D.A.M για την προδοτική, όπως την θεώρησαν στάση τους. Ενώ μαινόταν η εξέγερση ο Tamer και ο Mahmood αποφάσισαν να γράψουν το πρώτο τους ανοιχτά πολιτικό τραγούδι, το "Innocent Criminals" .Το τραγούδι αυτό προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις τόσο στην κοινή γνώμη του Ισραήλ όσο και ανάμεσα στην ίδια την Hip Hop κοινότητα (MacDonald,2013).

Πατώντας πάνω στη μουσική του "Hail Marry" του Tupac οι D.A.M ασκήσαν δημόσια κριτική στη βία της αστυνομίας και του στρατού. Με στοίχους όπως «Όταν οι Εβραίοι διαδηλώνουν κάνετε χρήση των γκλόπ σας, ενώ όταν διαδηλώνουν οι Άραβες τους αφαιρείται την ψυχή» και «Αν είναι (το πολίτευμα) αυτό δημοκρατία γιατί δεν αναφέρομαι πουθενά στον εθνικό ύμνο;» άρχισαν να αμφισβητούν την κυρίαρχη αφήγηση. Παράλληλα οι DAM με το κομμάτι αυτό απευθύνονταν στους Ισραηλινούς τους συμπολίτες και τους προέτρεπαν «Πριν με κρίνετε, για να με καταλάβετε βάλτε τα παπούτσια μου και τα πόδια σας θα πονέσουν, γιατί είμαστε (οι Ισραήλο-Παλαιστίνιοι) αθώοι εγκληματίες (MacDonald,2013).

Το περιεχόμενο των στοίχων καθώς και το γεγονός πως το κομμάτι αυτό γράφθηκε στα Εβραϊκά υποδηλώνει πως οι D.A.M αναγνώριζαν τον εαυτό τους ακόμα ως πολίτες του Ισραήλ και επιζητούσαν ίση μεταχείριση με αυτούς Εβραϊκής καταγωγή. Μέσα στον επόμενο χρόνο και κάτω από το βάρος της κλιμακούμενης σύγκρουσης αυτό θα άρχιζε να αλλάζει. Η αντιμετώπιση που επεφύλαξε το Ισραήλ πια στους 48′ ώθησε μεγάλο μέρους από αυτούς να νιώθουν ότι έχουν περισσότερα

κοινά με τους Παλαιστίνιους στα κατεχόμενα εδάφη και τη διασπορά παρά με τους Εβραίους γείτονες τους. Υπό την απειλή ενός κοινού εχθρού η ταυτότητα του/της Παλαιστινίου/ας άρχιζε να κερδίζει έδαφος στην εσωτερική πάλη για αυτοπροσδιορισμό (MacDonald,2013).

Η πολιτική στροφή αυτή, έφερε τους D.A.M σε ευθεία αντιπαράθεση με τον Shadows και το Subliminal. Την ίδια περίοδο που εκείνοι συντάσσονταν με τους εξεγερμένους Παλαιστινίους, ο Subliminal αναβάθμιζε την Σιωνιστική ρητορική του. Τραγούδια όπως "Bladi ve-Ardi" (Η χώρα και η γη μου) έκανε ξεκάθαρο το που στέκεται σε σχέση με την κατάσταση. Το πλήθος στις συναυλίες του φώναζε συχνά ανάμεσα στα κομμάτια του "Θάνατος στους Άραβες". Βέβαια τόσο ο ίδιος όσο και το ντοκιμαντέρ Channels of Rage που γυρίστηκε από το υπουργείο πολιτισμού του Ισραήλ, υποστηρίζουν πως ο ράπερ δεν επιδοκίμαζε τέτοιες πρακτικές. Το ρήγμα μεταξύ των καλλιτεχνών ήταν πλέον αγεφύρωτο και οι εποχές που συνυπήρχαν στην ίδια σκηνή ήταν πλέον παρελθόν. Το ντοκιμαντέρ φτάνει στο σημείο να υπονοήσει πως η κόντρα αυτή λίγο έλειψε να καταλήξει σε αιματοχυσία (McDonald, 2013* Halachmi, 2003).

Οι κοσμοϊστορικές αλλαγές που συνέβαιναν γύρω τους, ώθησαν την μουσική αλλά και τα ίδια τα μέλη του συγκροτήματος να ωριμάσουν απότομα. Στράφηκαν προς τη Παλαιστινιακή κοινότητα - εντός και εκτός της Λύδδας-, συμμετείχαν στις διαδηλώσεις και άρχισαν ενεργά να μελετούν την ιστορία και τις ρίζες τους. Ο καρπός αυτού του ριζοσπαστικού μετασχηματισμού της αίσθησης του ανήκειν τους οδήγησε στην απόφαση να αφήσουν πίσω τους τα όνειρα για μια εμπορικά επιτυχημένη καριέρα και να αφιερώσουν όλες τους τις δυνάμεις στη δημιουργία μιας ανεξάρτητης Παλαιστινιακής Hip Hop σκηνής. Όπως είναι αναμενόμενο η πολιτική στροφή των DAM δεν ήταν δίχως κόστος, με το συγκρότημα να δυσκολεύετε πλέον να βρει επιτελεστικός χώρους, στούντιο και Μ.Μ.Ε που ήταν πρόθημα να στεγάσουν τη μουσική διαμαρτυρίας τους. Τα πάντα όμως άλλαξαν το 2001 όταν κυκλοφόρησαν με τη βοήθεια του Ισραηλινού rock μουσικού και παραγωγού Aviv Geffen το τραγούδι "Meen Erhabi?". Ο Tamer, ο Suheil και ο Mahmoud Jrere μέσα από τη δύναμη της Hip Hop ήταν πια έτοιμοι να κοιτάξουν κατάματα το κράτους του Ισραήλ και να του απευθύνουν την ερώτηση: Ποιος είναι ο τρομοκράτης; (MacDonald,2013).

Ποιος είναι ο τρομοκράτης;

"Έχουμε 50 χρόνια επίθεσης στα δικαιώματα των Παλαιστινίων. Νομίζω πως είναι οι πιο τρομοκρατημένοι […] μαζί με τον Ιρακινό λαό άνθρωποι στο κόσμο, και είναι έτσι για πολλά χρόνια. Πρακτικά, κάθε Παλαιστίνιος/α ζει υπό συνθήκες μόνιμου προπηλακισμού, απειλή χρήσης βίας και εξευτελισμού

εναντίον του/της. Η κατάσταση είναι τέτοια για πολύ, πολύ καιρό"

Το παραπάνω απόσπασμα, από μια ηχογραφημένη συνέντευξη του Ramsey Clark , ακτιβιστή και πρώην γενικού εισαγγελέα των Η.Π.Α, ανοίγει την αυλαία του "Meen Erhabi?" . Πριν ξεθωριάσουν οι τελευταίες λέξεις του Clark, ο Nafar ξεκινά να θέτει επίμονα, ξανά και ξανά την ερώτηση «Ποιος είναι ο τρομοκράτης;» Τις ερωτήσεις συνοδεύει ένας πένθιμος γυναικείος αμανές. Οι D.A.M χωρίς να περιμένουν, και χωρίς να μετράνε τα λόγια τους αρχίζουν απαντούν στην ερώτηση που μόλις έθεσαν:

«Ποιος είναι ο τρομοκράτης; Εγώ είμαι ο τρομοκράτης; Πως γίνεται να είμαι εγώ όταν εσύ μου είσαι αυτός που έχεις κλέψει τη γη μου; Ποιος είναι ο τρομοκράτης; Εσύ είσαι ο τρομοκράτης! Μου πήρες τα πάντα ενώ βρίσκομαι ακόμα στην πατρίδα μου. Μας σκοτώνεις όπως σκότωσες τους προγόνους μας και μου ζητάς να καταφύγω στον νόμο. Για ποιο λόγο; Είσαι ο μάρτυρας, ο δικηγόρος και ο δικαστής! Αν είσαι εσύ ο δικαστής μου, θα καταδικαστώ σε θάνατο. Θες να είμαστε η μειονότητα ώστε να καταλήξει η πλειοψηφία (από εμάς) στα νεκροταφεία; Είμαστε μια δημοκρατία; Στην πραγματικότητα μοιάζετε παραπάνω με τους Ναζί. Ο συνεχόμενος βιασμός της Αραβικής ψυχής είχε ως αποτέλεσμα την σύλληψη και την γέννα του παιδιού σας, και το όνομα του είναι Βομβιστής Αυτοκτονίας! Και μετά (από όλα αυτά τολμάτε) να τον αποκαλέσετε τρομοκράτη;»

Η οργή χρόνων απελευθερώνεται και μέσα σε λίγα λεπτά φωνάζουν όλα όσα δεν τολμούσαν να ξεστόμισαν μια ολόκληρη ζωή. Το βίντεο κλιπ που συνοδεύει το κομμάτι δεν περιλαμβάνει, όπως συνηθίζεται εικόνες του συγκροτήματος επί σκηνής αλλά αντιθέτως αποτελεί ένα κολλάζ από πραγματικά πλάνα που δείχνουν τον Ισραηλινό στρατό να επιτίθεται σε Παλαιστίνιους πολίτες. Η εικόνα επιτελεί έναν διπλό ρόλο. Αφενός στοχεύει στην ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης προς τα δεινά του Παλαιστινιακού λαού και στην ανάδειξε μιας πραγματικότητας που αποκρύπτουν συστηματικά τα ΜΜΕ. Αφετέρου παρέχει πειστήρια που τεκμηριώνουν το περιεχόμενο των αιχμηρών στοίχων των Dam. Αξίζει να σημειωθεί πως οι στοίχοι του κοματιού είναι στην Αραβική γλωσσά. Το "Meen Erhabi?" ήρθε ως μια πληρωμένη απάντηση στην εκστρατεία του Ισραηλινού τύπου που προσπαθούσε να πείσει την τοπική αλλά και τη παγκόσμια κοινότητα πως ο αποκλειστικός υποκινητής της βίας στην περιοχή ήταν οι "απολίτιστοι Άραβες τρομοκράτες". Η επιτυχία του κομματιού έδωσε την ευκαιρία να ακουστεί εντός και εκτός των συνόρων μια πολύ διαφορετική αφήγηση της συγκυρίας. Οι DAM μέσα λίγα λεπτά μουσικής κατάφεραν να προξενήσουν ρωγμές στην εικόνα που φιλοτεχνούσε το κράτος του Ισραήλ για χρόνια, μια εικόνα που το ήθελε να είναι αυτό ο αμυνόμε-

νος. Με μόνο όπλο τη τέχνη τους όρθωσαν το ανάστημα τους απέναντι σε μια παντοδύναμη μηχανή κατασκευής συνειδήσεων και ξεκαθάρισαν σε όποιον ήταν διατεθειμένος να ακούσει πως το κράτος του Ισραήλ σε αυτή την σύγκρουση δεν ήταν ο Δαβίδ αλλά ο Γολιάθ (MacDonald, 2013*Salloum, 2008).

Επιμονή στον επανακαθορισμό του όρου τρομοκράτης είναι καθοριστικής σημασίας για την επικοινωνία του μηνήματος των DAM, καθώς σε όλη την ιστορία της Ισραηλινό – Παλαιστινιακής σύγκρουσης, αλλά και ευρύτερα των δυτικών παρεμβάσεων στη Μέση Ανατολή βρίσκουμε σταθερά τον όρο αυτό στο επίκεντρο της δημοσιάς συζήτησης. Ειδικά μετα την 11 Σεπτέμβριου του 2001 και την έναρξη του “ πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία” βλέπουμε μια συνεχή προσπάθεια ταύτισης του με τον Αραβικό και μουσουλμανικό πληθυσμό. Ο σκοπός αυτής της ρητορικής δεν είναι άλλος από την εργαλειοποίηση του φόβου από τα κράτη που διεξάγουν τη σύγκρουση ως μέσου απόσπασης της συναίνεσης των πολίτων τους αλλά και της παγκόσμιας κοινότητας. Η Anne Morelli στο έργο της “Οι βασικές αρχές της πολεμικής προπαγάνδας” επιχειρηματολογεί πως σε κάθε πόλεμο ο έλεγχος της αφήγησης είναι βαρύνουσας σημασίας για την έκβαση του και πως κάθε μεριά ανεξαιρέτως προσπαθεί να παρουσιάσει τον εαυτό του ως τον αμυνόμενο (2005* Smith 2011).

Όπως εξηγεί και η ίδια οι πόλεμοι είναι σπάνια δημοφιλείς και οι πλειοψηφία των ανθρώπων πείθετε να συμμετάσχει η/και να προσφέρει την υποστήριξη του σε αυτούς μόνο όταν πιστεύει πως δεν έχει άλλη επιλογή γιατί απειλείτε άμεσα η ζωή και η ελευθέρια του. Αντλώντας παραδείγματα από μια σειρά πολεμικών συρράξεων όπως ο πρώτος και δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος, ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία και στο Ιράκ, αναδεικνύει πως η πολεμική προπαγάνδα πάντα ακολουθεί τους εξής 10 άξονες: 1) Δεν επιθυμούμε τον πόλεμο, 2) Η άλλη μεριά είναι εξολοκλήρου υπεύθυνη για αυτόν, 3) Ο εχθρός είναι η προσωποποίηση του κακού, 4) Εμείς προασπίζουμε ευγενείς αξίες όχι τα ιδιοτελή συμφέροντα μας, 5) Ο εχθρός διαπράττει συστηματικά θηριωδίες, 6) Ο εχθρός χρησιμοποιεί απαγορευμένα όπλα 7) Οι απώλειες μας είναι μικρές ενώ του εχθρού μας μεγάλες 8) Καλλιτέχνες και διανοούμενοι υποστηρίζουν τον σκοπό μας 9) Ο σκοπός μας είναι ιερός 10) Όσοι μας αμφισβητούν είναι προδότες (2005).

Οι αποδέκτες της προπαγάνδας είναι πολλαπλοί, από την παγκόσμια κοινότητα που καλείται να παρέχει ανοχή η/και έμμεση στήριξη μέχρι τους πολίτες που θα λάβουν ενεργό μέρος στην καταστολή και στις πολεμικές επιχειρήσεις. Στο βιβλίο “Less than human: Why we demean, enslave, and exterminate others” ο Smith εστιάζει στο ρόλο της πολεμικής προπαγάνδας ως απαραίτητης προϋπόθεσης για τη παράκαμψη των ηθικών και συναι-

σθηματικών φραγμών που εμποδίζουν τους ανθρώπους να σκοτώσουν και να βασανίσουν. Εξετάζοντας και αυτός το σχήμα του “ τρομοκράτη ” και της γλώσσας που χρησιμοποιείται για τη περιγραφή του “εχθρού ’ θεωρεί πως σε βαθύτερο επίπεδο ο στόχος της προπαγάνδας είναι η αναπαράσταση του αραβικού πληθυσμού στο συλλογικό υποσυνείδητο των “δυτικών” όχι μονάχα ως επικίνδυνων τρομοκρατών που πρέπει να παταχθούν αλλά ως “άμυαλων αρπακτικών” που πρέπει να κυνηγηθούν δίχως έλεος. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως « Οι συμβολισμοί στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιούνται από τα μέσα ενημέρωσης μετα την 11/9 παρουσιάζει ένα ξεκάθαρο μοτίβο. Οι φερόμενοι ως τρομοκράτες, αντίπαλοι στρατιώτες, πολιτικοί αντίπαλοι και σε τελική ανάλυση ολόκληροι πληθυσμοί συνδέονται μεταφορικά με ζώα, και ιδιαίτερα με αρπακτικά. Αυτό είναι εμφανές [...] σε πρωτοσέλιδα πολλών στις ΗΠΑ Ευρώπη και Αυστραλία που παράγουν, με αξιοσημείωτη συνέπεια, αυτή την επικοινωνιακή αναπαράσταση του εχθρού ως κυνηγημένου ζώου» (Smith 2011: 30).

Για τους παραπάνω λόγους η αποδόμηση των κυρίαρχων στερεωτικών που νομιμοποιούν την επίθεση στη ζωή και στα δικαιώματα των λαών του “ αραβικού κόσμου” βρίσκεται στην καρδιά της Παλαιστινιακής Hip Hop. Το ίδιο ακριβώς φαινόμενο συναντάμε και σε πολιτικοποιημένους rappers όπως ο Lowkey, η Shadia Mansour, οι DEAD PREZ, οι Rebel Diaz, οι Public Enemy καθώς και στο σύνολο των καλλιτεχνών, θεωρητικών και ακτιβιστών που τάχθηκαν και τάσσονται ενάντια στους ιμπεριαλιστικούς πολέμους και στις δυνάμεις κατοχής. Το “Meen Erhabi?” σηματοδότησε την οριστική ρήξη των DAM με τον κράτος του Ισραήλ και όπως θα δούμε στη συνέχεια αποτέλεσε το “σημείο μηδέν” της Παλαιστινιακής Hip Hop σκηνής. Μέχρι τις αρχές του 2006 είχε ‘’κατεβαστεί’ από το διαδίκτυο πάνω από ένα εκατομμύριο φορές και το ερώτημα που έθετε άρχισε να δραπετεύει από τα check points και να φτάνει στα αυτιά μιας υπό πολιορκία νεολαίας που ζητούσε επιτακτικά απαντήσεις.



Το παρόν άρθρο ειναι μόνο ενα μικρό μέρος απο την πτυχιακή εργασία του σ. Σπύρου Μπάρετ με τίτλο: Παλαιστινιακή Χιπ-Χοπ, Ο ρόλος της τέχνης στην αντίσταση.
Η συγκεκριμένη προδημοσίευση θα μπει στο λοκοτριπ σε δυο μέρη *<u>η συνέχεια στο επόμενο τεύχος</u>*

Το πένθος καθυστερεί, οι επιβάτες μένουν σιωπηλοί στην αποβάθρα

Ο Henry Miller έγραφε κάπου στον Τροπικό του καρκίνου:

«Η εποχή μας απαιτεί βία, αλλά εμείς δεν παίρνουμε παρά μονάχα κάτι εκτρωματικές μικροεκρήξεις. Οι επαναστάσεις τσακίζονται από τα γεννοφάσκια τους, ή πετυχαίνουν υπερβολικά γρήγορα. Το πάθος εξαντλείται πριν περάσει πολύς καιρός. Οι άνθρωποι ξεμένουν από ιδέες, comme d'habitude. Τίποτα δεν προτείνεται που να μπορεί ν' αντέξει παραπάνω από είκοσι τέσσερις ώρες. Ζούμε ένα εκατομμύριο ζωές στο διάστημα μιας γενιάς. Μελετώντας εντομολογία, ή μαθαίνοντας για τη ζωή στης θάλασσας τα βάθη, ή αποκρυπτογραφώντας την κυτταρική δραστηριότητα, αποκομίζουμε περισσότερα...»

Μήπως και η εποχή ΜΑΣ απαιτεί βία; Δεν φιλοδοξώ να απαντήσω. Τούτο θα παραμείνει ένα σύντομο σχόλιο για τις μέρες που ακολουθήσαν τη δολοφονία των Τεμπών.

Απαιτεί-δεν απαιτεί βία, το βέβαιο είναι ότι παίρνουμε μονάχα κάτι εκτρωματικές μικροεκρήξεις. Γιατί πώς αλλιώς να χαρακτηρίσει κανείς τις απεργίες φιάσκο, τα μαύρα μπαλόνια, τις κκεδίστικες παρελασούλες, πώς αλλιώς να χαρακτηρίσει κανείς εκείνη την εκτρωματική φωνή που επαναλαμβάνει «μα είμαστε μια ΕΙΡΗΝΙΚΗ συγκέντρωση»; Ήτανε. Όλες τους υπήρξαν ειρηνικές. Κι ας έκλαιγαν διάφορες περσόνες, αριστοεροδεξιά, που πέσαν δύο πέτρες και κάηκε ένα περιπολικό (μιας εν δυνάμει καλής αστυνομίας, αυτής που έταξαν να αφοπλίσουν, λες και αφοπλίζονται οι αστυνομίες). Κλαίνε και φωνάζουν τα γνωστά – ήταν όλοι τους προβοκάτορες – φωνάζουν που δεν βγήκε ταμάμ το κάλεσμα τους για σιωπηλό περίπατο με κεράκια, φωνάζουν που δεν εκπαιδεύτηκαν όλοι μετά από τόσο χειροκρότημα σε υγειονομικούς στο δόγμα «δεν υπάρχει εναλλακτική πέραν της συγκυβέρνησης».

Ήταν όλες τους ειρηνικές, αλλά δεν θα έπρεπε. Γιατί το τίμημα ενός πένθους που δεν επιτελείται είναι βαρύτερο και σε δάκρυα και σε θάνατο. Αυτή θα ήταν – καταρχήν – η αξία της αντιβίας όσων ποθούν μια ανορθόγραφη δηκαιοσίνι. Και εδώ, κρατήστε λίγο την αναπνοή σας. Και μην βιαστείτε να μου πείτε ποιο είδος βίας καταγγέλλετε. Απαντήστε, αλλά μην βιαστείτε. Έχω κι εγώ ένα είδος βίας κατά νου που θα άξιζε μια καταγγελία, κι όχι άλλη μια εκτρωματική μικροέκρηξη που κάνει την εντομολογία να μοιάζει με πολιτική μέγιστης σημασίας.

Πρόκειται για τη βία που κάνει το πένθος, αδύνατο. Για την επιβεβλημένη σιωπή. Για τα εξαχνωμένα σώματα – θυμάστε, άραγε, τι θα πεί εξαχνωμένο κορμί; – για όσους απέμειναν μαύρος άνθρακας. Για αυτούς που δεν είχαν ονόματα – γιατί ούτε ζωντανοί είχαν ονόματα, γιατί ακόμη και αν είχαν, δεν ήταν εκείνα που έμαθαν να ακούν μερικά εκατοντάδες χιλιόμετρα μακριά από εδώ, για αυτούς που κανείς δεν έψαξε,

για αυτούς που κανείς δεν έκλαψε, για αυτούς και ίσως, εν τέλει, ίσως λίγο και για εμάς. Γιατί οι εκτρωματικές μικροεκρήξεις είναι μωρέ κυνισμός, κι όχι κάτι άλλο. Γιατί αυτό που έλειπε, γιατί αυτό που οδήγησε στο τάχιστο ξεφούσκωμα των κινητοποιήσεων μετά τη δολοφονία των Τεμπών ήταν η έλλειψη μιας μικρής απώθησης του «μίκρο» από τις «εκρήξεις».

Γιατί όταν συλλάβανε έναν δεκαπεντάχρονο μαθητή σε μαθητική κατάληψη στην Πάτρα κανείς δεν ρώτησε. Ετών δεκαπέντε. Γεννημένος το 2008. Δεκαπέντε μέσα σε δεκαπέντε χρόνια πολέμου κηρυγμένου και με τη βούλα. Κάποιος έγραψε, μην μιλάτε μόνο για τη νέα γενιά, λες κι εμείς πεθάναμε. Θα έπρεπε, ίσως, να γράψει: μη μιλάτε καθόλου, γιατί κάθε φορά μιλάτε για καλούς νόμους και κακούς νόμους, για καλούς μπάτσους και κακούς μπάτσους, για καλές αριστείες και κακές αριστείες, και κάθε φορά που μιλάτε για όλα αυτά αποδεικνύετε πως πράγματι πεθάναμε. Δεκαπέντε χρονών θα πει, γεννημένος το 2008.

Από το 2008 μέχρι το 2023, μια καταγγελία είχαμε να κάνουμε, μόνο μία (το αφήνω έτσι – σχεδόν φλου – εν είδει αινίγματος). Αλλά όσα συμπεριλαμβάνονταν σε αυτή, τα συνόψισε τόσο βολικά το κράτος σε δυο λέξεις: εθνικό πένθος (δηλαδή απαγόρευση του δικού μας πένθους, που θα πεί του πένθους των καταπιεσμένων και ηττημένων).
Έτσι χρειαζόταν να καλέσουμε σε επόμενες πορείες, δολιοφθορές και απεργίες, ακινητοποιήσεις τραίνων, σε ό,τι χρειαστεί, έτσι ν' αρνηθούμε, να τ'αρνηθούμε όλα. Εθνικό πένθος, θα πει σιωπή, γενική καταστολή, χημικά και κρότου λάμψης στους επιζήσαντες με αναστολή.

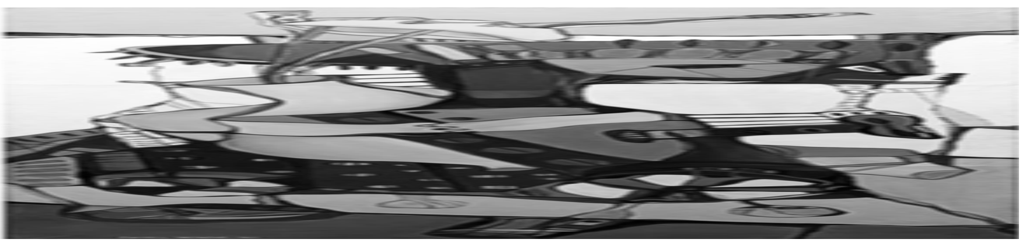
Έκλεισαν ξανά τις ταβέρνες – στο όνομα του εθνικού πένθους – ακύρωσαν όλες εκείνες τις άχρηστες επιτελέσεις, κάθε παράσταση, κάθε συνάθροιση, κάθε συνάντηση, λόγω εθνικού πένθους: βγάλτε το σκασμό και κλάψτε μόνοι, υπεύθυνα μόνοι, ασφαλείς μέχρι την επόμενη μετωπική, μέχρι την επόμενη μεγάλη δόση, την επόμενη ελεύθερη πτώση, την επόμενη υγρή δολοφονία στο Αιγαίο, την επόμενη δολοφονία από τη Μαλακάσα και τη Ριτσώνα μέχρι τον Έβρο, το επόμενο γάζωμα αυτοκινήτου από τον δυτικό τομέα Αττικής μέχρι τη Σαλονίκη. Βγάλτε το σκασμό, κλείστε τα όλα, λόγω εθνικού πένθους, γιατί τα μακροοικονομικά μοντέλα το λένε καθαρά. Βγάλτε το σκασμό, το εθνικό πένθος είναι ο κομψός τρόπος να σερβίρουμε κρατική θανατοπολιτική. Κάντε μας τη χάρη, πεθάνετε μόνοι, αργά ή γρήγορα μικρή σημασία έχει. Σε κάθε περίπτωση, θα έχετε αφεθεί στον θάνατο από ανθρώπινο λάθος, το δικό σας ή κάποιου άλλου.

Πεθάνετε, έτσι ή αλλιώς, κι εμείς θα συνεχίσουμε να μιλάμε με νούμερα αυτών που δεν άντεξαν, θα μιλάμε με νούμερα, να μη χωρέσει το συγκεκριμένο, να μη χωρέσει το «οι νεκροί σας»,
να μη χωρέσει το «σας».

ΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Του **Γιάννη Ραμόν**

Το κλασικό < a song for Europe> των Roxy music γράφτηκε το 1975 και ήταν αρκετά διορατικό για την μελλοντική < ενωμένη Ευρώπη >.
Εαν γραφόταν σήμερα ένα αντίστοιχο τραγούδι, θα έπρεπε ασφαλώς να έχει θέμα τον αποχαιρετισμό της άλλοτε κυρίαρχης Ευρώπης και τον εκθρονισμό της, από τους παλιούς κυραιαρχούμενους λαούς της υφηλίου.
Η παρένθεση των τετρακοσίων ετών κυριαρχίας της Ευρώπης, άρχισε να κλείνει μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και με ταχύτατους ρυθμούς από την δεκαετία του 1990 και μετά. Η Ευρωπαική ένωση δεν υπήρξε ποτέ στην ουσία ένωση λαών, αλλά μια συνεργασία τραστ και πολυεθνικών εταιριών.
Η Ευρώπη φθίνει και χάνει την ισχύ της (και αυτό ισχύει και για της Η.Π.Α) καθώς νέες παγκόσμιες δυνάμεις έρχονται στο προσκήνιο(Κίνα, Ινδία, Βραζιλία κλπ). Η μικρή Ευρώπη κυριάρχησε στον κόσμο στερούμενη πρώτων υλών και ενέργειας, αλλά έχοντας μεγάλη επιθετικότητα και κυριαρχικά ένστικτα.
Τώρα η ισσοροπίες αλλάζουν και η Ευρώπη βρίσκεται αντιμέτωπη με μια πολύ μεγάλη κρίση του καπιταλιστικού συστήματος το οποίο δείχνει ότι δεν μπορεί να ανακάμψει από την κρίση του 2008 και τράπεζες κολλοσοί καταρέουν και αναζητούν κρατική στήριξη.
Εδώ καταρίπτεται η βασική αρχή του καπιταλισμού, ότι δηλαδή το δημόσιο δεν μπορεί να γίνει επιχειρηματίας, αλλά μπορεί κάλιστα ..... να σώζει τις πτωχευμένες τράπεζες των ιδιωτικών συμφερόντων.
Η μεγάλη κρίση στον δυτικό καπιταλισμό είναι μια ευκαιρία για αντεπίθεση των λαών, οι οποίοι είναι τα μόνιμα θύματα των κυρίαρχων αρπακτικών. Ο αποδυναμομένος καπιταλισμός είναι σαφώς πιο ευάλωτος εαν και εφόσον α) Οι λαοί ενωθούν σε ενιαία μέτωπα και β) υπάρξει δομημένη στέρεη αντι – πρόταση στο κυρίαρχο σύστημα.
Η μεγάλη κρίση της καπιταλιστικής Ευρώπης, μπορεί να αποτελέσει την αφετηρία για μια νέα αρχή με κοινωνίες ελευθερίας, ισοτιμίας και δικαιοσύνης. Μπορεί όμως να οδηγήσει και σε πιο μεγάλη καταπίεση των λαών, οι οποίοι θα κλιθούν για άλλη μια φορά να στηρίξουν τους δυνάστες τους και να είναι και ευγνώμονοι γι'αυτό.
Το άμμεσο μέλλον θα έχει ενδιαφέρουσες εξελίξεις.-



ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΕΙΟΥ

Σάμπως τι τρώνε τα παιδιά;
Φούξια πλαστικά παιχνίδια;
Στιβαρά μπλε νεροπίστολα;
Κατσιασμένα παχουλά ξανθά μωρά;
Φωνές αλλοιωμένες με σαλάμια;
Μυαλά σε νάιλον δωροσακούλες;

Μάτια γυάλινα και γουρλωτά
Και αγκυλωμένα τα σώματα σας ρε!
Ασφυκτικά χαμογελούν, αμήχανα γελούν
Ξεχειλωμένα τεντωμένα, βρωμερά
Εναποθέτουν
εμετικές κορδέλες εξαναγκαστικής κατάποσης
στα στόματα των παιδιών.

«Εμποροπανήγυρις περιττωμάτων για καλό σκοπό!»
Ευγενώς αγωνίζονται
Εναλλακτικώς αγωνίζονται
Απλόχερα χαρίζονται, φιλάνθρωπα.
Χαρίζονται στα μικρά θεριά.
Χαρίζονται στα ανώριμα-μικρά.
Χαρίζονται στα άμαθα
Χαρίζονται στα άτακτα
Στα προβληματικά, στα μισερά,
στα κακά.

Να φάτε εσείς κακά!
Το μέλλον της αηδίας σας.
Της απανταχού εξουσία σας!
«Τα πάντα όμως είναι για το μέλλον»
Watermelon: Ταχυφαγείο περιττών περιττωμάτων!
Για τον χρυσό κανόνα των κανονικών
Των πειθαρχημένων πειθαρχικών
Αυτόκλητοι καταπιεσμένοι οριοθέτες
Καρικατούρες σε πιρουέτες
Χαχαχα γελάωωω!!!

Γέλιο χωρίς τέλος
Πρόσωπα χωρίς τέλος
Μάτια χωρίς τέλος

Άκρα ατέλειωτα
Αυτιά ατέλειωτα
Γλώσσα δίχως τέλος
Σκέψη δίχως τέλος

Βάζετε όρια; Δε γίνεται αλλιώς;
Δε παίζουμε μαζί σας ενηλικιωμένες παγοκύστες!

Donti









ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΕΝΗΛΙΚΩΝ ΑΠΟ ΝΗΠΙΑ

εξωφυλλα -ΓΕΩΡΓΙΑ



LOCOtrip

η αμάθεια οπλισμένη με εξουσία είναι τόσο επικίνδυνη, όσο και η τρέλα οπλισμένη με ξυράφι

ΣΥΝΕΙΣΦΟΡΑ ΕΛΕΥ©ΕΡΗ

ΤΕΥΧΟΣ εβΔΟμο

Προεκλογικο καλοκαιρι 2023

άτακτη περιοδική έκδοση της

ΛΟΚΟΜΟΤΙΒΑ